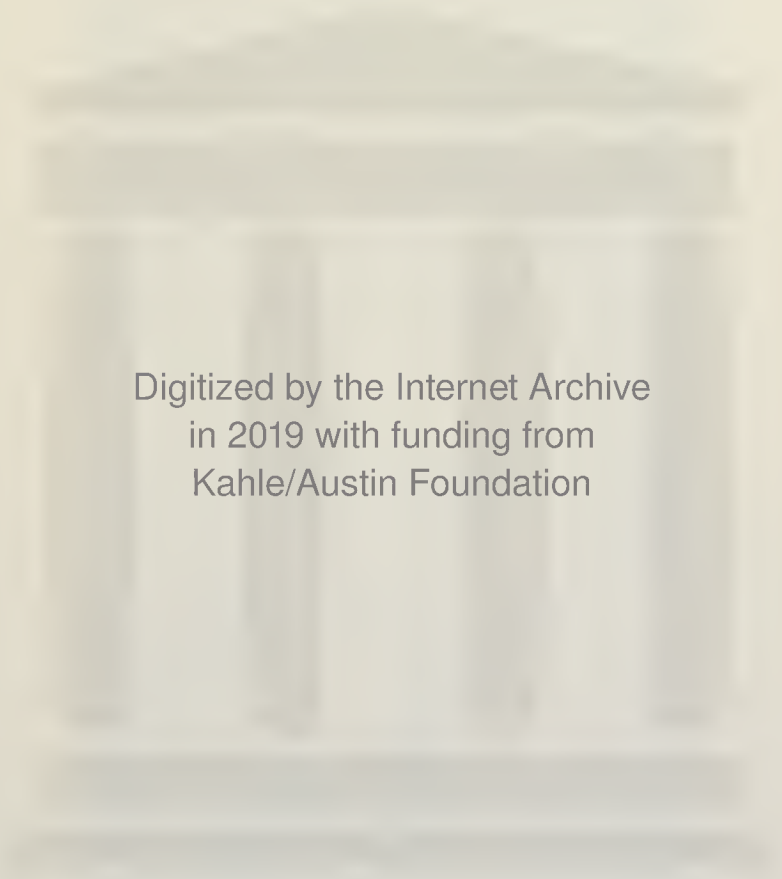
DE MAX AUB
A CERVANTES

SEGORBE

Noviembre de 1999

PQ
6352
.A83
1999



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/demaxaubcervante0000aubm

Portada de la segunda edición de El Quijote: Lisboa, Iorge Rodríguez, 1605, xilografiada (Anónimo).

DE MAX AUB A CERVANTES

Thomas J. Bata Library
TRENT UNIVERSITY
PETERBOROUGH, ONTARIO

SEGORBE
Noviembre de
1 9 9 9

PQ 6352.A83 1994

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

© de la presentación, Manuel Aznar Soler.

© de los textos, Max Aub y herederos de Max Aub.

© de esta edición, Fundación Max Aub,
Universidad de Alcalá y
Casa Cervantes.

Impreso en España / Printed in Spain

Depósito Legal: CS -421- 1999.

Imprime:
Gráficas Samuel, S.L. - Segorbe.

ESCRITOS DE MAX AUB SOBRE CERVANTES

Por encargo de Miguel Ángel González Sanchis, director de la Fundación Max Aub, he preparado esta edición de los textos escritos por Max Aub sobre Cervantes. En total he podido localizar ocho, publicados entre 1937 y 1966, que edito por orden cronológico y que paso a describir brevemente.

«Actualidad de Cervantes» está escrito poco antes del estreno parisino de la *Numancia*, cuando Max Aub ocupa el cargo de agregado cultural de la embajada del gobierno republicano en la capital francesa. Esta *Numancia* cervantina, dirigida por Jean-Louis Barrault y con decorados de André Reosson, se estrenó el 22 de abril de 1937 en el Teatro Antoine de París «con la ayuda de la Junta Delegada de Relaciones Culturales». Está claro que a Max Aub, como a Alberti -recordemos su *Numancia*, estrenada ese mismo año 1937 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid por el Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por María Teresa León-, le interesa el mito de Numancia por sus posibilidades de actualización en el contexto de la guerra civil: Escipión es en 1937 Mussolini -o Hitler, o Franco-, el fascismo invasor; Numancia es ahora Madrid, «capital de la gloria», la resistencia heroica del pueblo es-

pañol en defensa de su independencia y de su libertad. Porque para Max Aub la historia de Numancia no es la historia de una derrota popular sino la historia de una derrota invasora (1).

Max Aub dirigió durante algún tiempo El Búho, el teatro creado por los estudiantes de la Universidad de Valencia afiliados a la Federación Universitaria Escolar (FUE). Antes de la guerra civil, El Búho había incorporado ya a Cervantes a su repertorio de teatro nacional-popular con la representación de *La guarda cuidadosa y Los dos habladores* (2). Ahora, en los primeros años de su exilio mexicano, Max Aub dirige El BU -probable apócope de El Búho-, el grupo escénico de la Unión de Jóvenes Patriotas Españoles (UJPE) y, en la presentación de su puesta en escena de *El retablo de las maravillas* cervantino, dirige en 1944 unas palabras al público que *Independencia*, el órgano de expresión de la UJPE, reprodujo en su integridad (3). Entre las numerosas actividades que Max Aub desempeñó en su exilio mexicano, debe resaltarse su etapa como crítico teatral del periódico *El Nacional*, en donde fue responsable de una sección titulada «El teatro en México». Pues bien, una muestra de su labor como crítico teatral se documenta con su reseña del estreno de *Don Quijote*, «versión para niños de la obra de Cervantes» que realizó Salvador Novo y que se estrenó en agosto de 1947 en el Palacio de Bellas Artes.

«Algunos Quijotes» fue publicado originalmente en la revista *España* y la *Paz*, dirigida por León Felipe (4).

Este texto de 1955 se reprodujo posteriormente en *Pruebas* (Madrid, Ciencia Nueva, 1967).

«La Numancia de Cervantes» se publicó originalmente en la revista portorriqueña *La Torre* en 1956 y en este texto Max Aub expresa sin tapujos su admiración por esta tragedia cervantina, a la que califica como «la mejor tragedia española» y que tanto influyó en la estructura de su tragedia *San Juan* (5). Sin embargo, cuando el editor Alejandro Finisterre preparó una edición de la tragedia cervantina en su colección Ecuador 0º 0´ 0´´, le encarga a Max Aub el prólogo, que éste fecha en «México, Octubre de 1965» y que se publica, sin embargo, en 1966, texto reproducido también en *Pruebas*.

«Vuelta y vueltas al Quijote» constituye la colaboración de Max Aub en el *Libro jubilar de Alfonso Reyes* que la Universidad Nacional Autónoma de México publicó en 1956 como homenaje al insigne intelectual mexicano, gran amigo de nuestro escritor (6). Sin embargo, con el título de «Prólogo para una edición popular del Quijote» se publicó en el número 47 (febrero de 1960) de la revista *Papeles de Son Armadans*, que dirigía Camilo José Cela, y se reprodujo con ese mismo título en *Pruebas*.

Me ha parecido interesante incluir también en esta selección de textos un fragmento -el referido al teatro clásico español- de «Lo más del teatro español en menos que nada», publicado en el número 55 (octubre de 1960), páginas 11-38 de la revista *Papeles de Son Armadans* y que

se reprodujo luego, en *Pruebas*.

Finalmente, se incluye también el capítulo dedicado a «Cervantes» en el *Manual de historia de la literatura española* que Max Aub publicó en 1966 en la mexicana editorial Pormaca y que reeditó en 1974 la editorial madrileña Akal. Como historiador de la literatura puedo asegurar que este *Manual* resulta mucho más interesante como texto maxaubiano en donde se manifiestan las filias y fobias del escritor, sus gustos literarios y sus ideas estéticas, que propiamente como un *Manual*, para el que carece del necesario rigor.

Una última precisión: en el Archivo-Biblioteca Max Aub de Segorbe se encuentra un texto de Max Aub titulado «Cervantes, le grand inventeur», traducido por Alice Ahrweiler y publicado en el número 760 (12 al 18 de febrero de 1959) de *Les Lettres Françaises*, revista dirigida por Aragon que incluye un dossier sobre «L´Espagne devant Don Quichotte». Pese a las pesquisas de María José Calpe, a quien agradezco públicamente su ayuda, no ha sido posible localizar hasta la fecha el original en lengua castellana de Max Aub, razón por la que he decidido excluirlo de la presente selección.

Manuel Aznar Soler

NOTAS

(1) He contextualizado y comentado con mayor profundidad este primer texto de Max Aub sobre Cervantes y su *Numancia* en mi libro *Max Aub y la vanguardia teatral. Escritos sobre teatro, 1928-1938*. Valencia, Universitat de València, Aula de Teatre, Col.lecció Palmireno-1, 1993, pp. 153-161.

(2) Sobre el tema puede consultarse mi trabajo «El Búho: teatro de la FUE de la Universidad de Valencia», en AAVV, *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, coordinación y edición de Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos. Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca, 1992, pp. 415-427. Y también el publicado en colaboración con María Fernanda Mancebo, «El Búho, teatre de la FUE de la Universitat de València», en AAVV, *60 anys de teatre universitari*. València, Universitat de València, 1993, pp. 9-17.

(3) La revista publica una foto de Max Aub con el siguiente pie: «Max Aub, director y alma del grupo escénico de la U.J.P.E. El BU, pronunció ese corto y profundo discurso la noche de la presentación del BU con *El retablo de las maravillas*».

(4) Francisco Caudet es autor de *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992.

(5) He estudiado la relación entre la *Numancia* cervantina y *San Juan*, de Max Aub, en «San Juan, de Max Aub: una tragedia abierta de su Teatro mayor», estudio introductorio a mi edición anotada de *San Juan*, de Max Aub. Valencia, Pre-Textos, 1998, pp. 44-47.

(6) Testimonios de la amistad permanente entre Alfonso Reyes y Max Aub pueden documentarse en los *Diarios (1939-1972)* de Max Aub, edición de M. Aznar Soler. Barcelona, Alba Editorial, 1998, p. 125, 162, 236, 239, 495 y 509.

EL INGENIOSO HIDALGO DON QVIXOTE DE LA Mancha.

Compueſto por Miguel de Ceruantes Saauedra.

EM LISBOA.

Impreſſo com liſença do Santo Officio por Iorge Rodriguez. Anno de 1605.

ACTUALIDAD DE CERVANTES

AUB, Max. «Actualidad de Cervantes». *Hora de España*, Tomo I (Números I-V) Valencia, enero-mayo, 1937. Número V. Abril de 1937. (pp. 386-389)

Pronto[1] aparecerá en las tablas de un teatro de París la tragedia española de Miguel de Cervantes Numancia. El genio de Cervantes lleva sin contrario su prosa por el mundo entero. Cervantes no ha visto jamás turbada su fama, como lo han sido en otras épocas autores de nombradía parecida. Ello se debe a que Cervantes es quizá el escritor realista por excelencia y que jamás buscó para su expresión ni retorcimientos ni oscuridades más o menos aparentes. Su vocabulario es poco extenso y perfectamente preciso. Cervantes es el escritor más popular de todos los de habla española y en esa fuente bebe su gloria: Quizá por esa misma naturalidad y realismo cuando ha tratado en su teatro de materializar ideas ha recurrido, él dice que el primero, a sacar a escena figuras alegóricas. No intentó inculcar en los personajes oscuros sentimientos difíciles de expresar. Sus héroes dramáticos no alcanzan complejidad psicológica; son encarnación de maneras de ser definidas y claras:

caracteres sencillos; y de la trama, al urdirse, tiene que surgir el interés dramático. Con ello entra de lleno en la, que con él empieza a forjarse, tradición española del teatro. Sin embargo, en las diferencias de sus primeras comedias (*El trato de Argel, El cerco de Numancia*) con las de su vejez (ya bajo la influencia del cruel Lope) puede distinguirse el paso por una bifurcación en la manera de concebir el teatro y que resolvió Lope con su facundia. Es visible en el teatro de Cervantes joven (*La Numancia* debe ser de los alrededores de 1585) un concepto perfectamente clásico y renacentista del teatro que, aun después, le hará protestar de la nueva manera de hacer teatro. «Véote y no te conozco», le dice la Curiosidad a la Comedia en *El rufián dichoso.*

«Buena fui pasados tiempos,
y en éstos, si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
y otros griegos que tú sabes.»

Esto le llevaba a atacar la falta de unidad de lugar y de tiempo y a defender todo lo defendido por las poéticas más famosas. En *Numancia* la influen-

cia de Séneca es clara en cuanto tiene de acumulación de efectos macabros y teatrales. Sin embargo, la grandilocuencia y el intelectualismo que pierden al cordobés no aparecen en Cervantes. Cervantes tuvo para sus primeras comedias un buen compañero en Juan de la Cueva. De no aparecer en la escena española un meteoro de la magnitud y magnificencia de Lope, es posible que el teatro español, influenciado por *El infamador, El saco de Roma o Numancia* hubiese seguido un curso más parejo al del teatro elisabetiano.

El teatro histórico, toda reconstrucción histórica, sólo puede salvarse en cuanto suscita problemas eternos, es decir, actuales. Miles y miles de comedias yacen bien enterradas -es decir, sepultadas en el olvido, y con razón- y en las cuales andan por medio los más extraordinarios capitanes metidos en las más fantásticas hazañas. Y no hay quien las lea por placer o quienes se atrevan a hacerlas revivir.

El cerco de Numancia fue puesto en escena en Zaragoza en 1808, y con un éxito prodigioso. Todos venían a aplaudir esta resurrección del gran poeta popular. El Ejército francés sitiaba Zaragoza, y el pueblo veía redivivir sus afanes, y cualquiera igualaba Palafox con Teógenes. El cerco de Numancia no tiene protagonista individual, porque el protagonista es múltiple y se llama ciudad, es decir, pueblo. De

Numancia a *Fuenteovejuna* no hay un paso. Lo que en Lope es culminación, es natural en Cervantes. Menos hecho a los regalos e insidias de la Corte, habiendo visto más mundo, despreciado, desconocido en su valer, Cervantes siente, comprende y compone un drama colectivo. Es posible que Cervantes concibiera esta historia trágica de Numancia como un poema épico, y es curioso ver cómo ajusta en cuatro actos una gesta de esta grandiosidad y naturaleza.

Por lo visto, los generales y los conquistadores han obedecido siempre a sentimientos muy parecidos, o mejor dicho, cortados por el mismo patrón. Nadie desdeciría las palabras de Escipión en boca de Mussolini, como nadie hallaría diferencia entre las palabras de los numantinos y las de los defensores de Madrid, si por un mal hado -y voluntad extranjera- se viese un día encerrados entre sus muros. Cervantes, como siempre, halla las expresiones populares -eternas por populares, populares por eternas- y por carambola histórica multitud de sus frases cobran hoy, sin cambiar un tilde, una curiosísima actualidad. Oigase, si no, a Escipión hablar a sus italianos:

> «¿Paréceos, hijos, que es gentil hazaña
> que tiemblen del romano nombre el mundo
> y que vosotros solos en España
> lo aniquiléis y lo echéis en el profundo?»

o aún:

«Correos agora, si no estáis corridos
de ver que este pequeño pueblo hispano
contra el poder romano se defiende
y, cuanto más rendido, más ofende.»

o quién no sentirá como propios estos versos:

«No sólo a vencernos se despiertan
los que hemos vencido veces tantas,
que también españoles se conciertan
con ellos a segar nuestras gargantas.»

o ¿quién no tildaría de

«liebres en pieles fieras disfrazados»

a ciertas legiones invasoras?. O también, multiplicados los epítetos, no los lapidaría:

«Cobardes sois, romanos, vil canalla,
en vuestra muchedumbre confiados,
no en los diestros brazos levantados,
pérfidos, desleales, fementidos,
crueles, revoltosos y tiranos;
cobardes, codiciosos, mal nacidos,
pertinaces, etc., etc...»

y en la tragedia se leen consejos de militar veterano, si, como es de suponer, Cervantes se acercaba a la cuarentena cuando estos versos escribía, que no

tenemos por qué olvidar:

«Si a militar concierto se reduce
cualquier pequeño ejército que sea,
veréis que como sol claro reluce
y alcanza las victorias que desea,
pero si a flojedad él se conduce,
aunque abreviado el mundo en él se vea
en un momento quedará deshecho
por más reglada mano y fuerte pecho.»

y más allá, de pronto, el general invasor dice, para que no falte actualidad alguna a la tragedia,

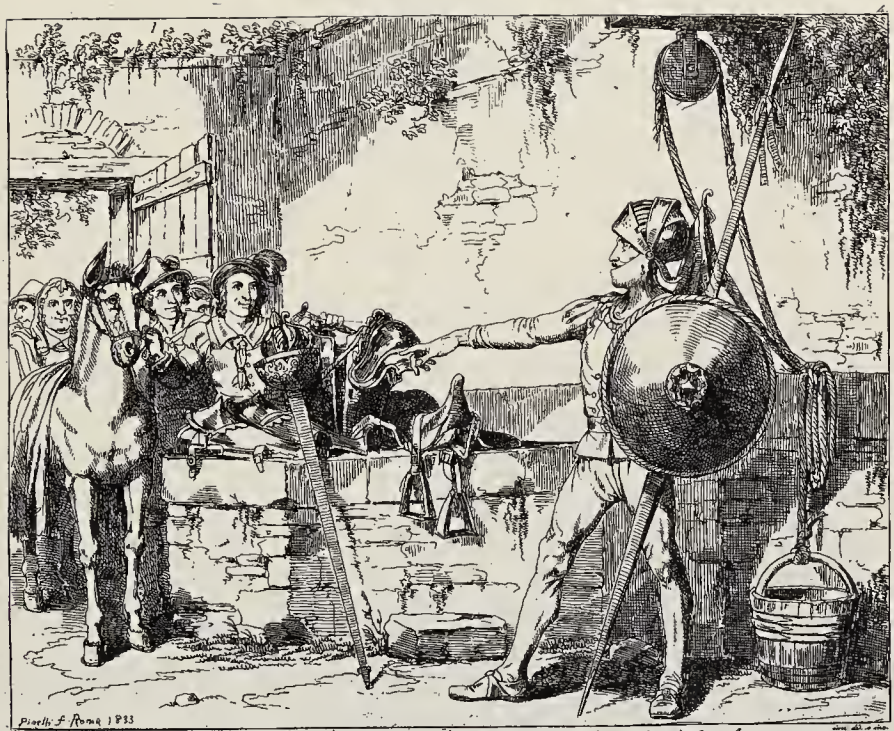
«que tan seguro estoy del enemigo
que tengo más temor al que es amigo.»

Imagen fiel de la desconfianza del capitán de mercenarios frente a un ejército de hombres unidos por una noble idea. Porque en la misma conclusión de la tragedia, en la cual Numancia se da muerte a sí misma, venciendo con la muerte al invasor, vemos a éste dando la muerte, encontrarse con la muerte, que es la fama, y cómo ésta le vence. Vencido por sus mismos trágicos medios, Escipión reconoce su derrota a manos de un jovenzuelo español que, muriendo, puede más que su Ejército incólume.

En la España imperial del siglo XVI un escritor español prejuzgaba las contiendas de hoy y de

mañana, si cupiese la posibilidad de que nuestras luchas de hoy no fueran las postreras, contra un enemigo que siempre tendrá las mismas facciones capitales. Que quien con la muerte juega, y el fascismo hace con la muerte algo más que jugar, acabará quemado en ella, mientras tras él, y en torno suyo, vuelva a surgir, espléndida, la vida.

[1] Se estrenó el día 22 de abril en el Teatro Antoine, bajo la dirección de J.L. Barrault, decorados de André Reosson, con la ayuda de la Junta Delegada de Relaciones Culturales.



Quale ardir vi trasporta, e osate voi
Fissar lo sguardo in me fier degli Eroi?

Sprizza, mentre il furor vibra, dagli occhi
Queste son l'armi mie; nessun le tocchi.

Escenas del El Quijote, aguafuertes de Bartolomeo Pinello Romano, 1833 (con textos en italiano).

PALABRAS DE MAX AUB EN LA PRESENTACIÓN DEL «BU»

AUB, Max. «Palabras de Max Aub en la presentación del BU». *Independencia*, México, 6-7, noviembre, 1944. (p. s/n.)

Amigos y compañeros:

Salgo aquí de vocero del Bú. Vais a ver y quizá a oir a Cervantes, por boca de muchachos españoles echados de su patria por el fascismo, niños todavía.

Donde haya españoles habrá teatro, y teatro popular. Porque el teatro español, vivió del pueblo y murió cuando el pueblo no pudo imprimir -o sentir impreso en él- sus gustos, sus maneras y sus sueños.

Luego, con el doloroso despertar del siglo XIX, el teatro español empezó a manifestar la nueva vitalidad resucitada, que había de hacerse clara con Galdós, respaldado después por Arniches y Benavente, sin olvidar la pujanza del brote catalán.

El teatro español es el pueblo español, y los reaccionarios españoles obedecían ciegamente -certeramente- a sus oscuros instintos cuando a los pocos días de su desesperado intento de salvar sus privilegios, asesinaban, en 1936, a Federico García Lorca, la más clara esperanza del teatro español de nuestros días.

Cervantes, al igual que todos los grandes escritores españoles, refleja su pueblo. Ahora mismo lo vais a presenciar en *El retablo de las maravillas*. En este breve cuadro veréis cómo el pueblo -un poco pícaro, un tanto tuno, pillo, inteligente- lleva de cabeza a las clases gobernadoras a fuerza de ingenio.

No dejaréis de observar la intromisión del ejército que disuelve las asambleas, más o menos democráticas, a cintarazos y tampoco dejaréis de advertir cómo, tras su furia un tanto ridícula, vuelven los cómicos populares a proclamar su definitiva victoria.

Los muchachos del Bú y yo os pedimos mil perdones. Es la primera vez que salen a la luz de las candilejas. Cargad todos los defectos a la inexperiencia. Y retened tan sólo el deseo de hacer teatro. Teatro que es pueblo. Pueblo que lo es todo, hoy y mañana -pese a quien pese-, ya que contra él todo es falso y nada se puede hacer.

Por ser el pueblo español quien es, estamos aquí, unidos, en espera de una mañana que no puede ser más que por y para el pueblo, sin que las más aparatosas divergencias (que nos unen) sean más que ganas de pasar el tiempo, en espera de la reconquista de nuestra auténtica maravilla: España [1].

---

[1] «Palabras de Max Aub en la presentación del BU». Independencia, México, 6-7, noviembre, 1944. (p. s/n.). La revista publica una foto de Max Aub con el siguiente pie: Max Aub, director y alma del grupo escénico de la U.J.P.E. EL BU, pronunció este corto y profundo discurso la noche de la presentación del BU con *«El retablo de las maravillas»*.

Armato o Cavalier grida una voce
Di Don Chisciotte alla ragion fresca

L'Eroe si desta dal sopor profondo
E di sua gloria è testimonio il Mondo

Escenas del El Quijote, aguafuertes de Bartolomeo Pinello Romano, 1833 (con textos en italiano).

EL TEATRO EN MÉXICO

AUB, Max. «El teatro en México». *El nacional*, México, 8 agosto 1947. (pp. 1 y 3).

Don Quijote, versión para niños de la obra de Cervantes, por Salvador Novo en el Palacio de Bellas Artes.

Nunca cumplió mejor su cometido el Instituto Nacional de Bellas Artes como en esta ocasión. Pueden discutirse diez detalles, cada quién aportar su critiquilla, pero, visto en conjunto, por su empuje y su meta, el solo hecho de lanzarse a la empresa merece todas las alabanzas. La serie de espectáculos para niños que, calladamente, ha presentado el Instituto es la labor más importante que se ha podido emprender para el mejor fundamento del teatro mexicano. Tras su temporada de conciertos y de ballet culmina el generoso esfuerzo en esta escenificación del Quijote, donde música y baile co-ayudan al honroso y honrado éxito.

Quizá el Quijote es el personaje cuya grandeza sea más difícil de aquilatar para un niño, ya que para ellos es imposible considerar como extraordinario confundir molinos con gigantes, y sólo les quede presente el ridícu-

lo del fracaso. Porque el problema primordial del Quijote es el de la imaginación: el hombre y sus sueños, el hombre y su grandeza. La grandeza se mide por la relación que existe entre la imaginación y el esfuerzo que el hombre es capaz de hacer para realizarla. Por eso Don Quijote, que vive lo que imagina -que imagina lo que vive-, es nuestro mayor héroe humano. (Que el que vive quieto en su sillón, ni es grande, ni puede ser héroe sino loco, bobo o feliz. Don Quijote muere cuando reconoce que su imaginación no pasó de serlo, muere desengañado, por equivocación: no muere, pasa a mejor vida. Que del nombre, el renombre, el apellido para la tumba -una más entre miles de miles-; lo que vive más allá es el figurar y el alias, el conocido por X). Lo conocido, en literatura, es obra de lo imaginado. Llámase desconocido -el que pasa- a aquél que vive tranquilamente, o no, de lo que la vida le regala, sin transformarlo. El hombre vive, en la cultura -que es el arte-, del alcance de lo que imagina, de lo que realizó su y a su fantasía, haciendo sangre lo que es pensamiento, lo que rueda, o ronda, por su figuración. Los que viven de lo que hay, y les dan, desaparecen al término de su existencia, mientras Don Quijote los va contando como borregos. Para salvar distancias, y esa es su mayor libertad, Salvador Novo transfiguró Clavileño en Pegaso. Acierto poético que salva el mayor escollo de la representación -la figura desmedrada del actor que mal representa el famoso hidalgo- y que viene a dar, aunque solo sea al final, un figurado sentido exacto al atrevido intento.

Al dramaturgo le dan hecho el personaje en lo que tiene de apariencia carnal. Sólo tiene que ocuparse de la pasión, sin que le importen las facciones, ni el paisaje: para eso están los actores y el decorado. Si Hamlet hubiese sido un ente novelesco no hubiera habido discusiones acerca del tamaño de su abdómen. La falla principal del espectáculo generoso reside en la figura del cómico intérprete del protagonista. «Era de complexión recia», dice el texto inmortal, leído por el novo Sidi Hamete. Y, pudiendo escoger un actor profesional para tan gran empresa, contentáronse con uno aficionado, flaco y escuchimizado, cuyos ademanes exageran, además, su inventada endeblez. Añádase su voz monótona, sin más timbre, demasiado alto, que el que infiltra, cantando, a sus eses y sus cés. Amén de su inexperiencia que, aún siéndola, más parece de zarzuela que de otra cosa, a menos que influyera el relente maligno de la ópera, quizá todavía presente en la sala. Mucho hubiese temido que los niños se llevaran la impresión de que Don Quijote era un vejete ridículo a no ser por el feliz final que Salvador Novo inventó. Dicen que hay otro actor encargado del mismo papel; es de suponer que, con él, desaparezcan casi todos los reparos que anteceden.

Ello aparte, todo el espectáculo es muy grato y del mejor gusto. Buena la música, buenos los decorados, buenos la mayoría de los trajes, así sean un tanto heterodoxos, sobre todo el de ese abate italiano de teja basiliesca, en trance del famoso cura. Encantadores los

borreguitos del dulce y agradable bailete del segundo acto, donde Miguel Córcega se luce en su papel de pastor. Excelentes las apariciones, bien resueltas aventuras y batallas, todo lleva a felicitar a Salvador Novo y a Clementina Otero (citados en este orden en los programas con evidente falta, si no a la verdad, a la galantería) por su eficiente y gallarda dirección. Trabajaban sobre un texto del propio director que canalizó la novela en tres actos y dos cuadros intermedios. Posiblemente nadie hubiese podido hacer más de lo que el excelente escritor hizo. La inteligencia tiene esos privilegios.

Los numerosos personajes son interpretados por alumnos de la Escuela de Arte Teatral del propio Instituto. Todos hacen lo que pueden y sería injusto no citar, por sus aciertos, a Omar Jaso, Mercedes Pérez, Jorge Martínez de Hoyos, Delfino Ramírez, Fernando Torre Laphan y Rafael Estrada.

La música es de Carlos Chávez, Jesús Bal y Gay y Blas Galindo, ya dije que me pareció excelente. Hay que felicitar a Conceción Sada por su esfuerzo, a Gilberto Martínez del Campo por la coreografía, a Ricardo Zedillo por la iluminación y a Marcelino, el jefe de la tramoya, que, pese a su mucho quehacer, funcionó sin trabas.

Palleggia l'asta minacciosa, e grida,
E le vendette alla ragione affida

Chi ti accende d'ardire? esclama il pazzo,
O disciogli il garzone, o ch'io ti ammazzo.

Escenas del El Quijote, aguafuertes de Bartolomeo Pinello Romano, 1833 (con textos en italiano).

ALGUNOS QUIJOTES

AUB, Max. «Algunos Quijotes». *España y la Paz*, México, noviembre 1955. (p. 8). Y reproducido en *Pruebas*. Madrid, Ciencia Nueva, 1967. (pp. 157-162).

Tal vez, ¡quién sabe!, no tuvo Cervantes otro propósito que «escribir un libro de pasatiempo», como dice Valera. Por otra parte, es difícil saber qué se propone cualquier autor al empezar una obra, a menos que sea mala, en cuyo caso siempre puede imponer su premeditación, actuar con alevosía, irse «a la guerra de los treinta años». Fuere como fuese, sucede que este «libro de pasatiempo» refleja como ninguno los valores más duraderos de «su» tiempo.

Ahora bien; *El Quijote* ha ido cambiando de sentido según los tiempos, ya que no de forma, que la ganó imperecedera precisamente por mor de «su» tiempo. Nuestro *Quijote*, el de mediados del siglo XX, no es el del siglo XVII ni será el del siglo XXII, de la misma manera que vemos hoy las estatuillas etruscas tal como las hicieron sus escultores; pero el sentido, la emoción, la expresión -de ellas a nosotros, de nosotros a ellas- es otro, como serán distintos Goya y Picasso para quienes los vean dentro de mil años. Excelente sería una historia de las variaciones, del gusto, de las apreciaciones a través del tiem-

po, sea del *Quijote*, de Apuleyo, de Quevedo, de Góngora, por no decir de los altibajos sufridos en la almoneda del tiempo por Rafael o Murillo. Cada época deja constancia de sí en las obras que le corresponden y, a su vez, la forman; pero también en la manera de sentir y valorar lo anterior conocido.

Hace dos siglos todavía era *Don Quijote* exclusivamente figura cómica, la que le dio audiencia entre tantos españoles: raíz del desprecio hacia su autor de ciertos literatos que por mejores se tenían. Tuvieron que llegar, digamos, Fielding, Schlegel, para que la figura del Ingenioso Hidalgo adquiriese más luces y profundidad. Sólo así se comprende que su autor prefiriese otras obras suyas.

Pero dos siglos después había cambiado el mundo, los duques no eran lo que fueron y parte de lo que defendía *Don Quijote* había pasado a ser general ley ansiada y aun a veces escrita. Rousseau defendió un mundo hermano al del Ingenioso Caballero. *Don Quijote* fue el adelantado de la constitución norteamericana, adalid de muchos postulados morales que enarbolaría la Revolución Francesa. *Don Quijote* es, a esta luz, un político, defensor de un mundo más justo, reñido con la paz impuesta por los poderosos fueran quienes fueran: engendros, dioses, fantasmas o ejército.

Don Quijote es la guerra, la guerra justa, basada en la razón y el derecho de los ofendidos, que no hay día sin

crueldad de poderosos. «No me puedo persuadir que haya hoy en la tierra quien favorezca viudas, ampare doncellas, ni honre casadas, ni socorra huérfanos...» *Don Quijote* intenta persuadir, mas si no se aceptan íntegras sus condiciones, recurre a la fuerza de su brazo. Su vencimiento y, por natural consecuencia, el de la noble causa que defiende y encarna, dan el tono pesimista, cruel, irónico que forma una de las apariencias inmortales del singular manchego; pero, como la idea es más fuerte, resurge y es carne de imaginación; la esperanza completa de figura y de ambas saca el Caballero de la Triste Figura su perennal grandeza, por lo menos como le vemos hoy. Que ayer era otra cosa. Por ejemplo, como puede verse en la portada de ocho tomitos, en cuatro volúmenes, que, a la letra, dicen:

«NAPOLEON», el verdadero Quijote de la Europa, o sea, comentarios crítico-patriótico-burlescos a varios decretos de Napoleón y su hermano José, distribuidos en dos partes y cincuenta capítulos y escritos por un español amante de su patria, y rey desde primeros de febrero de 1809 hasta fines del mismo año. -Madrid. Imprenta de Ibarra. 1814.

He aquí, pues, para los españoles, a *Don Quijote* identificado a Napoleón o, mejor dicho, al revés. Y este último repleto de ideas absurdas, burlescas, risibles, tal como el autor se figuraba, por entonces, al bueno de Alfonso Quijano. Este parecer debió ser compartido por la mayoría de los españoles de su tiempo.

¿Qué absurdos, qué arbitrariedades llevan al anónimo autor a este parangón? Veamos algunos: «Después que Napoleón vino a Madrid quitó enteramente la inquisición y, conforme su política, aprobó y protegió las demás sectas, ya se principió a notar una libertad represible de hablar acerca de algunas prácticas de nuestra santa religión y sus ministros» (T. 8, página 211). «¡A tal grado de prostitución y miseria llega el hombre cuando se abandona a sus propias pasiones y cierra los ojos y oídos a la luz, y a los invariables ecos de la fe cristiana, de la revelación...!» (T. 8, pág. 208). Acaba la obra con «estas líneas que nos dexó escritas el señor Solórzano:

> Sujetarse el magistrado
> a lo que manda la ley:
> obedecer siempre al rey
> con ánimo designado;
> sus decretos con agrado
> poner en execución:
> cumplir con su obligación,
> y ser quien replique menos;
> de los ciudadanos buenos
> estas las señales son.»
> (T. 8, pág. 243).

Esta definición del ciudadano ideal es la contraposición exacta de lo que *Don Quijote* ha venido a ser en nuestra mente gracias a las nuevas luces que en Fielding pueden hallar su fuente primera, pero no única. La grandeza de *Don Quijote* nacerá de todas las tierras europeas

bañadas con las «luces». Y no se crea que nuestro desconocido autor -el del libro antes citado- sea un oscurantista a machacamartillo. No hay tal; en los capítulos correspondientes pide que a su deseada vuelta Fernando VII acabe con los latifundios y «establezca en las venideras cortes y constitución, como ley inviolable, que ningún grande o título haya de tener más que tantas rentas estables, que para el cupo o lleno de éstas elija las dehesas, cotos o rentas de los lugares o villas que quiera, y todo lo que sobrare, singularmente de los diezmos que antes percibían, se distribuya indefectiblemente a los pobres de los lugares donde se sacaba». Propone que se aminoren las pensiones de los arriendos, que la tierra no se pueda quitar a sus trabajadores, «en el caso de una absoluta insolvencia, y después de un crecido número de años, por manera que el colono y aun sus hijos mirasen aquellos terrenos como propiedad suya y, por tanto, se esmerasen en su cultivo y beneficio».

En capítulos anteriores dice que «ha procurado probar que tres cosas solas más que todas las otras juntas han contribuido a poner la España en estado tan miserable, a saber: las tropas regladas y guerras continuadas, el desarreglo de costumbres que es consiguiente a ellas y la enorme desigualdad de propiedades que hay en la mayor parte de los vasallos; pues yo calculo que de los diez millones que poco más o menos tendrá la España, los seis son de infelices jornaleros o meros arrendadores de aquellas mismas tierras que vendieron en la necesidad o ca-

restía. Para compensar, pues, alguna parte de éstos, es necesario que los grandes y demás señores contribuyan para la suya» (T. 3 págs. 148, 149, 150).

Las cosas nunca son tan sencillas como parecen, y este buen hombre -el autor tan citado-, de ideas revueltas, y que seguramente, años más tarde, si es que continuaba con las mismas, debió acabar en la cárcel o en el exilio; este hombre, patriota y sin duda ilustrado, tenía a *Don Quijote* por un pobre diablo, iluso, puro pelele -petate le llama en cierta ocasión-. Todavía no habían llegado los tiempos en que *Don Quijote* representara para todos nosotros la hermosura del luchador. Iba a dárselo el romanticismo, iba a dárselo la formación de las últimas nacionalidades, iba a dárselo las guerras de independencia, la guerra justa que él encarna como nadie.

Si la paz se enseñorea sobre la tierra, seguramente veremos otros *Don Quijote* personificando nuevos valores. Este es el mejor galardón de la inmortalidad: cobrar el color de los tiempos presentes.

6

Comedia del cerco de numancia figuras siguientes

x cipion Romano.
x Jugurta Romano.
x mario Romano.
x quinto fauio Romano.
x gayo soldado Romano.
x quatro soldados Romanos.
x dos numantinos enbaxadores.
x españa.
x duero.
x teogens numantino.
x carauino numantino.
x quatro governadores numantinos.
x marquino hechicero numantino.
x marandro numantino.
x Leonicio numantino.
x dos sacerdotes numantinos.
x unpaje numantino.
x un hombre numantino.
x milbio numantino.
x un muerto.
x quatro mugeres de numancia
x lira doncella.
x dos ciudadanos numantinos.
x una muger de numancia
x un hijo suyo
x un muchacho hermano de lira
x una muger de numancia
x un soldado numantino.
x guerra.
x enfermedad.
x hambre.
x La muger de teogens.
x un hijo suyo.
x seruio muchacho.
x bariato muchacho que se echa de la torre
x un numantino.
x ermilio soldado Romano.
x limpio soldado rromano.
x La fama.

Portada de la edición facsimil de *La Numancia* de Cervantes.

LA NUMANCIA DE CERVANTES

AUB, Max. «La Numancia de Cervantes». *La Torre*, Puerto Rico, 14, abril-junio 1956. (pp.99-111). Reeditado como prólogo a la edición de la Numancia de Cervantes. México, Ecuador 0º 0´ 0´´, 10 junio 1966 (p. s/n.), texto fechado en «México, octubre 1965». Y reproducido en *Pruebas*, ob. cit. (pp.139-156).

I

No hubo, ni digamos hay, escritor que se pueda comparar a Cervantes. Conocemos otros más agudos tal vez, más correctos quizá, más eruditos sin duda, ninguno tan cabal, ninguno tan honesto, ninguno tan bueno en cuantos sentidos tiene la palabra. Ninguno capaz, como él, de multiplicar siempre la hermosura por la bondad.

Tuvo gran lástima del hombre, por serlo honrado y sin honrar como debieran haberlo hecho sus contemporáneos, pero tanta era la fuerza -o la esperanza- que le dio saberse tal, que nunca dudó de la fortuna venidera, para él y los demás.

No se rindió en Argel, ni en prisión española, ni le abatió jamás la desventura; siempre tuvo por norte la honra de ser escritor bueno, y si siempre se es, en parte, a quienes hacemos, Cervantes fue, en mucho, su propio Quijote.

La poesía que definió para el Caballero del Verde Gabán es la poesía[1], y no hay otra; aun en un mundo, como el suyo y el nuestro, en el que «no me puedo persuadir que haya hoy en la tierra quien favorezca viudas, ampare doncellas, ni honre casadas, ni socorra huérfanos...» Porque «la pluma es la lengua y el alma», y el alma de Miguel de Cervantes era, como su pluma, seguramente mejor que ninguna.

Tal vez ningún escritor abarcó tanto como él. No se olvida, en índice, la totalidad de su obra, pero sí de hecho. Maravilla darse cuenta de que es autor de libros tan dispares como *La Galatea* y el *Persiles, el Quijote* y el *Viaje del Parnaso*, que escribió *El Rufián Dichoso* y el *Licenciado Vidriera*, el *Retablo de las Maravillas* y el *Laberinto de Amor, La Numancia y La Gitanilla*, así tengan todas sus profunda unidad.

Hombre cabal verdadero lo fue Cervantes más que Lope, más que Quevedo, más que Fray Luis de León, pongamos por caso e vidas bien cargadas de pesares; porque además estuvo en Lepanto y conoció el fracaso de La Invencible: llega a la cima española y advierte las barranqueras del despeñadero.

Si el día de mañana, por un azar, desapareciera toda la literatura española de los siglos XVI y XVII y sólo quedara su obra, con ella bastaría para reconstruirla. Cervantes es el gran espejo de España, de la España de su tiempo, de la España mayor, con sus luces y sus som-

bras, sus esperanzas y desesperaciones; espejo vivo que halla en la resignación y en el laicismo senequista la fuerza suficiente para resistir las injusticias, y sonreír. Si hay algún escritor siempre vivo -divino a lo humano- es Cervantes, los pies bien hincados en la tierra: «Quiero decir que los religiosos con toda paz y todo sosiego piden al cielo el bien de la tierra; pero los soldados y caballeros ponemos en ejecución lo que ellos piden, defendiéndola con el valor de nuestros brazos y filos de nuestras espadas, no debajo de cubierta (como lo hacen los frailes), sino al cielo abierto, puestos por blanco de los insufribles rayos del sol en el verano y los erizados hielos del invierno».

Como se es parte de lo que se hace, hijos o novelas, solemos ser desagradecidos con lo que nos hizo. Miguel de Cervantes no le pide nada a Dios, ni nada le agradece; ni siquiera en tantos papeles en los que de sí mismo habla casi puesto ya el pie en el estribo. ¿O es algo más que desagradecimiento? Ni en la dedicatoria o prólogo, de las comedias, ni en los de la segunda parte del *Quijote*, ni en los famosísimos del *Persiles*, ya en las últimas congojas, va más allá de lo que le dicta su condición de hombre: Ayer me dieron la extremaunción, y añade con la misma sencillez: Y hoy escribo ésta. Llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir -sigue-, para explicar que si está decretado que la haya de perder, cúmplase la voluntad de los cielos. *Los cielos*, los mismos que Teógenes impreca en las escenas finales de *La Numancia*, de justa piedad vacíos[2].

II

Por sabido no puedo callar que la formación del campesinado español, debido a la Reconquista, es del todo en todo distinta a la de esa misma clase en el resto de Europa. El feudalismo español tan diferente del francés o del italiano como lo serán, en el siglo XVI y XVII, sus teatros.

El teatro es su público y el público español del siglo XVI, hijo de su régimen municipal, de los fueros, va a marcar de una manera decisiva su teatro. Mientras, en el resto de Europa, el feudalismo engendraba, con su muerte, la burguesía; en España los privilegios otorgados a raíz de la repoblación de campos y lugares reconquistados van a ser base de privilegios que harán del trabajo una ocupación deshonrosa. Los hidalgos están a la base del teatro y de la decadencia españoles. La lucha de ciudad y campo, de artesanía y campesinado, de aristocracia y plebe, que caracteriza la formación de las nacionalidades europeas, existe muy desvirtuada en España donde, en cambio, surge esplendoroso el teatro nacional como ocupación apasionante, en Madrid, en Valencia, y en Sevilla no sólo en las ciudades sino en aldeas y villorrios.

[(Ese gusto por el teatro sigue vivo hoy en España; compárese -no la calidad del espectáculo, que es otro cantar- el número de teatros abiertos hoy, por ejemplo, en Valencia (cuatrocientos mil habitantes), en Lille o en

Rouen, o en cien ciudades norteamericanas de más o menos un millón de habitantes...)].

En 1492 se descubre América, se conquista Granada y -más o menos- se funda el teatro español (Juan de la Encina era entonces músico del Duque de Alba). Parióse en 1499 el prodigio lo mismo de la novela que del teatro español[3]; por ahí corre la savia de nuestra grandeza que pasará por encima del gusto de las novelas de caballerías y el de las tragedias greco-latinas traducidas; no eran Palmerines ni Hécubas los que quería el pueblo, sino Calixtos, Melibeas y Celestinas; es decir, la expresión misma del Renacimiento: el hombre en la tierra, y en tierra española; así será español el teatro en todo, hasta el triunfo del neoclasicismo francés.

No podía Cervantes, siendo quien era, dejar de participar en esta prodigiosa creación. Lo hizo como quien era, como ninguno, aunque los azares de su mala fortuna hundieran la mayor parte de su obra teatral en el libro. En ese panteón permaneció larguísimos lustros hasta que el buen olfato romántico de los grandes alemanes de principios del siglo pasado lo sacaron a luz sin llegar a convencer, como es bien sabido, a Moratín y los suyos. Sólo poco a poco el teatro de Cervantes ha ido resurgiendo para colocarse en el lugar que le corresponde; si en las comedias de enredo perdido por aquel que lo podía todo con sólo ponerse a hacerlo; cimero, con cien segundos, en dejar firme la grandeza de su pueblo. «Más que ninguno de ellos (Rueda, Timoneda, Cueva, Virues, etc.) se

levantó el divino ingenio de Miguel de Cervantes en aquella su ruda *Numancia*, tan épica en medio de su desaliño, y tal, que retrae a la memoria la férrea poesía del viejo Esquilo en *Los siete sobre Tebas*», escribió, bien como siempre, Menéndez y Pelayo.

Entre las razones que pudieron mover a Cervantes para traer la tragedia de Numancia a la escena -dejando aparte las casualidades, tal vez el conocimiento de Mariana, quizá la formación de una compañía o el cumplimiento de un contrato- parece natural suponer una trasposición Numancia-Argel por las correspondencias que puede hallarse en la situación de los presos africanos y los sitiados numantinos, ambos rodeados de enemigos y dispuestos a cualquier sacrificio con tal de escapar al cepo. Tal vez hubiese oído Cervantes, refiriéndose a él y sus compañeros, lo que Escipión escupe al embajador numantino:

Bestias sois, y por tales encerradas,
os tengo donde habéis de ser domadas...

Y cuando de la boca de Caravino salen imprecaciones como:

¡Pérfidos, desleales, fementidos,
crueles, revoltosos y tiranos;
cobardes, codiciosos, malnacidos,
pertinaces, feroces y villanos;
adúlteros, infames, conocidos
por de industriosas más cobardes manos!

más parecen insultos dirigidos a piratas que no a romanos enemigos, que podían haber merecido otros peores, pero distintos. Lo mismo que, cuando se trata de escapar, de romper el cerco, hay en el afán de los numantinos una pasión que Cervantes siente y no inventa:

Salgamos a morir a la campaña
y no como cobardes en estrecho...

En el teatro de esa época no hay todavía continuidad verdadera del argumento ni progresión constante del interés, son frecuentísimas las variaciones de lugar, procédese a saltos, se recurre a personajes nuevos ya mediada o a punto de acabarse la comedia. Con el tiempo, ponen reparos los «técnicos», los conocedores de urdimbre y trama, los «profesionales». Para el valor intrínseco de lo creado, ¿qué importa?.

El meollo popular y nacional del teatro español del siglo XVI tenía forzosamente que traer la historia patria a cuento: Juan de la Cueva escribirá *Los siete Infantes de Lara, La muerte del rey Sancho* y *Reto de Zamora, El saco de Roma*; Andrés Rey de Artieda, *Los amantes de Teruel*; Fray Jerónimo Bermúdez adapta sus dos tragedias según la historia de Inés de Castro; leyenda mora y zaragozana está a la base de *La Isabela* de Lupercio Leonardo de Argensola; etc.

«En el primer barroco -dice Casalduero- se parte de una idea fundamental, que se traduce en una variedad de acciones, la unidad está fuera de la obra». Es ley lo

mismo para *Fuerteovejuna* que para *La vida es sueño*, para *Guillermo Tell* o *La muerte de un viajante*. Si esa idea fundamental de la que habla el distinguido erudito acierta a entrañar el sentir general de un pueblo damos, tal vez, con una definición de lo épico. Ahora bien, aun sabiendo lo que hacía no pudo prever Cervantes el alcance del *Quijote* ni el de *Numancia*.

No eran fuentes las que le faltaron para la composición de su tragedia, a más de la tradición, de Floro y Lucano a la *Crónica General*. «En el Renacimiento -escribe Casalduero- se traduce a los trágicos, en el Barroco se escriben tragedias originales, Séneca no hace perder el camino a los dramaturgos de esta época, al contrario; si se fijan en él es porque encuentran lo que iban buscando: el horror y la monumentalidad». Allí del «acostumbrado registro de sus nigromantes, furias, deidades y fantasmas alegóricos, etc.», como gustan de repudiar los neoclásicos en el teatro de Juan de la Cueva o en el de Cristóbal de Virués. *El Gran Guiñol* no es de ayer: en la *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Scévola*, podemos ver «la operación de cortar a Sulpicio, coram populo (que se hace en el teatro)...».

No llegará Cervantes a tanto en la escena famosa de la resurrección del joven numantino, tan impresionante de oír y de ver, pero quien asegure que la traducción de las tragedias griegas no influyó en el teatro español del siglo XVI -sean las trasposiciones de Pedro Simón Abril o de Fernán Pérez de Oliva-, se equivoca: nada re-

cuerda tanto la escena de Marquino y del muerto como la famosísima de las *Coéforas*, la del llanto e imprecaciones de Electra frente a la tumba de Agamenón.

Hay, además, en *La Numancia* una exhortación a la vida en lo que tiene de más precioso: el amor y la amistad. Pocas escenas tan desgarradoras como la de Marandro y Lira seguida por la de Marandro y Leonicio, una y otra con la muerte por fondo, en las que estos nobles afanes se expresan románticamente, es decir, trayendo el sentimiento a primer término y exaltándolo a más no poder. No es de extrañar la fascinación que iba a producir la lectura de la tragedia cervantina a Goethe o a Schopenhauer, aun dejando aparte la faz épica de la historia. A favor del «unanimismo» de la historia suele olvidarse que estos episodios, seguidos por la desgarradora escena entre Lira y su hermano, dan un profundo interés humano, individual, a esa tragedia colectiva dramáticamente descrita por Cervantes.

III

El teatro de Cervantes es campo casi inexplorado si se le compara con sus demás obras. Los cervantistas se contentan si se le compara con el *Quijote*, los eruditos en dramaturgia se satisfacen con desenredar la madeja de Lope o procurar hallar salida al laberinto de Calderón[4].

Téngase en cuenta que el teatro de Cervantes abarca todos los géneros, en verso y prosa (a lo divino el *Rufián*

dichoso; a lo caballeresco *el Gallardo Español*; a lo picaresco *Pedro de Urdemalas*; a lo real, en muchas de sus partes, el *Trato de Argel*; añádase la maravilla de los *Entremeses*; y *La Numancia*). *La Numancia*, que es lo que aquí nos importa, es la mejor tragedia española. Nadie dio más en esa tesitura, donde lo difícil no es llegar sino mantenerse.

Asegura Cervantes haber sido el primero en reducir los cinco actos de la tragedia a tres. *La Numancia* tiene cuatro, paso que parece haber dado antes Juan de la Cueva.

(Pertenece *La Numancia* a la primera época de la actividad teatral de Cervantes, anterior a la irrupción avasalladora de Lope. Fue representada y no pertenece al grupo de las comedias publicadas por su autor en 1615, todas ellas sin estrenar. *La Numancia* y el *Trato de Argel* fueron descubiertas en el siglo XVIII y publicadas por primera vez, por Sancha, en 1784).

«*La Numancia* -dice don Marcelino- está separada de todo lo que le rodea y forma época en la historia del teatro español, anunciando ya el drama nacional, tal como lo concibió Lope de Vega. Cervantes presentó en su obra el cuadro de la destrucción de todo un pueblo, y por más que se diga que un desastre tan general no produce tanta impresión en el ánimo de los espectadores como los infortunios de una o pocas personas[5], es indudable que un argumento de esta clase, sobre todo si es nacional, puede evitar el terror y la compasión, que recomienda

Aristóteles en la tragedia». Llámalo luego «el Esquilo castellano». Trátase de un estudio de juventud del gran montañés. Equilibra su juicio en el maravilloso discurso pronunciado hace ahora exactamente cincuenta años en el Paraninfo de la Universidad Central de Madrid, en conmemoración del tercer centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, pieza oratoria como hay pocas: «No sería Cervantes personaje indiferente en la historia de la literatura española dice aunque sólo conociésemos de él las composiciones líricas y dramáticas».

¡Qué salto desde que Aribau escribiera del *Trato de Argel* y *La Numancia*, en el prólogo de las obras de su autor, en el Rivadeneyra: «No analizaremos estas producciones... diremos únicamente que en ellas erró por segunda vez su vocación!»

IV

¿Por qué escribió Cervantes *Numancia*?, ¿bastará suponer que quiso cantar una gloriosa efeméride patria?

Hemos visto que el teatro español sale del pueblo y no de la literatura y que esa fue la razón de su éxito y de su grandeza (en la novela quizá sucede lo contrario, particularmente en el *Quijote*, como lo ha demostrado cumplidamente Américo Castro).

No hay obra en el teatro europeo -en su tiempo- con la que pueda compararse la *Numancia*. Nótase en ella cierto reflejo, o premonición de la grandeza del propio

Quijote, porque los numantinos ponen en acción lo que podían haber sido sueños del gran caballero. Toda Numancia es quijotesca, es decir, española.

Es curioso que la resurrección de la tragedia de Cervantes se deba en parte a tragedias verdaderas. Sabido es que se representó en Zaragoza asediada por los franceses y en Madrid cercada por alemanes, italianos y moros. No parece, a primera vista, que fuese la obra que requiriesen las circunstancias ya que los numantinos acaban derrotados. Pero ahí crece lo español y su antinomia vida-muerte, entre quienes basta el anuncio de la gloria para perder la vida[6]. La *Numancia* es un canto a la independencia y a la libertad como sólo un español podía escribirla, a fines del siglo XVI.

Lo que hay en la *Numancia*, y falta en otras tragedia de la época, es ese profundo sentir nacional, ese canto explícito a la grandeza de España que la hizo tan actual en 1808 y en 1936. Hoy todavía, desgraciadamente, nadie puede oír sin estremecerse aquello de:

¿Será posible que contino sea
esclava de naciones extranjeras
y que un pequeño tiempo yo no vea
de libertad tendidas sus banderas?

Hay, además, en la *Numancia* mil rasgos de la vida de su tiempo que la hacen actual en todo momento; cuando Escipión insulta a sus tropas reprochándoles pereza y

lascivia, les grita:

Mas en las blancas delicadas manos
y en las teces de rostros tan lustrosos
allá en Bretaña parecéis criados
y de padres flamencos engendrados.

Es decir, lo contrario de «fuertes y animosos» como suelen ser, según acaba de decir, los romanos; y ahí, vivo todavía, el resentimiento contra los paisanos de Carlos I.

De esa misma arenga destaquemos otros dos versos:

Cada cual se fabrica su destino;
no tiene allí fortuna alguna parte;

que definen la posición estoico-erasmita, de Cervantes[7].

No han variado en parte, desde entonces, los males de España; ella misma declara que se deben a disensiones internas:

Pues mis famosos hijos y valientes
andan entre sí mismos diferentes...
y así con sus discordias convidaron
los bárbaros de pechos codiciosos...

Lección perdida, entonces y ahora.

***

«Al cabo de muchos años he vuelto a leer *La Numancia* de Cervantes. He leído una obra nueva. He leído una obra maravillosa. No volvía de mi asombro. No me explicaba cómo una obra de tal naturaleza no es cono-

cida, comprendida, admirada por las gentes. La Numancia nos ofrece una mezcla primorosa, exquisita, de lo real y lo alegórico. En esta tragedia se revela un conocimiento profundo del corazón humano. Hay en estas escenas tragedia de un pueblo y tragedia individual. Se llega, en la primera, a lo más sublime a que el genio humano ha llegado. Y se llega en la segunda a situaciones de tal hondura, de tal delicadeza, que el lector se estremece todo. No se puede ahondar más ni en el arte, ni en la vida».

¿Quién escribe esto en 1935? ¿Un extranjero poco conocedor de nuestra literatura clásica? No, es *Azorín*, que tan mal iba a corresponder a su entusiasmo. ¿Cómo es posible que un catador de su clase ignorara la obra? Por el número. La literatura española de los siglos XVI y XVII atesora tal cantidad de obras notables que no hay posibilidad humana de abarcarla como pueden hacerlo, con lo mejor de la suya, los demás pueblos europeos; dejando aparte la falta de ediciones, hija de nuestra desidia y de la general falta de interés. «El mayor perjuicio del teatro español -escribe el Padre Andrés- lo ha ocasionado su exorbitante riqueza: Todas las naciones europeas juntas tal vez no han compuesto tantos dramas como tiene sola la España...».

V

La supervivencia de *La Numancia* se debe, ante todo, a su excelencia como obra dramática. Pese al canto a la grandeza española que encierra si careciera de virtudes dramáticas no se hubiese puesto en escena ni en Zarago-

za en 1808, ni en Madrid años más tarde, por Maíquez[8], ni hubiese suscitado el entusiasmo que mereció la refundición de Rafael Alberti, en Madrid, en 1937, ni se hubiese llevado a escena, el mismo año en París, por la compañía de Jean Louis Barrault. Ni la hubiese vuelto a representar Margarita Xirgu en Montevideo, en 1943; ni andaría reimpresa -en una u otra versión- en las colecciones más populares.

La Numancia, tras un primer acto de noble exposición, ve crecer el interés en los tres actos siguientes, sin que falte nunca movimiento ni pasiones humanas en los tipos episódicos que no desamparan en ningún momento la escena. Añádese, inmortal, el canto desesperado del sacrificio colectivo en pro de una idea. Podrá faltar una estructura central interna, tal vez sobren personajes episódicos, pero la idea que mueve a Cervantes es la que le da vida. Quiso su autor exponer la grandeza española ante la adversidad y la muerte, y ese empuje es el que moverá la admiración de extraños antes que la de propios. En eso *La Numancia* pertenece claramente al teatro de su época: no se encierra en sus peripecias, al contrario: la voluntad del autor es visible en todo momento y en muchos de ellos tiene que recurrir a figuras alegóricas para hacerlas patente (que las haya introducido por vez primera en el teatro Miguel de Cervantes, tal como asegura, es problema que carece de importancia como no sea para fechar la obra).

[1] «No ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias, o en comedias alegres o artificiosas...».

[2] No había de variar: en la segunda parte del *Quijote*, y en una de sus frases más célebres: «La libertad, Sancho, es uno de los más preciados dones que a los hombres dieron los cielos....¡venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan, sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo!» (II. Cap. LVIII). Siempre el cielo, o los cielos, a lo Giordano Bruno.

[3] Que *La Celestina* es teatro y del mejor, lo prueban sus posteriores adaptaciones escenificadas mutilándola y desvirtuándola tal vez menos que otras obras escritas exclusivamente para el teatro cuando éste era ya, en cuerpo, lo que hoy es. Pero no se representó -ni siquiera en parte-, porque en España no existían palacios al modo italiano donde hubiera podido montarse. El público era otro: durante el gran siglo español, con Rueda, Gil Vicente, Timoneda, Cueva, Virues, Cervantes y cien más, se va a formar el teatro español en tablados y corrales, que será el teatro europeo; la influencia del teatro inglés, encerrado en su isla, es nula por el momento.

[4] Américo Castro, en su excelente libro *El Pensantiento de Cervantes* ni siquiera cita *La Numancia.*

[5] Se refiere Menéndez y Pelayo a la opinión de Moratín, expresada en los *Orígenes del teatro español*, donde se lee, refiriéndose a *La Numancia*, que «la elección de argumento en esta pieza es poco feliz: la destrucción de una ciudad con la de todos sus habitantes presta materia a la narración épica, pero no es para el teatro». Es curiosa la influencia de ciertos textos en los tratadistas de la literatura cuando su autor goza de prestigio; don Narciso Díaz de Escobar y don Francisco de P. Lasso de la Vega, en su amplia *Historia del teatro español*, que todavía se reimprime, dicen, refiriéndose a *La Numancia*, al pie de la letra: «La elección de argumento en esta pieza es poco feliz; la destrucción de una ciudad con la de todos sus habitantes presta materia a narración épica, pero no es para el teatro». Seguía Moratín diciendo: «Los personajes fantásticos que introdujo, lo acaban de echar a perder», lo que reafirman palabra por palabra los ante citados *historiadores.* Ahora bien, donde el famoso autor atestigua honradamente que «si es contraria esta opinión a la que formaron de esta pieza los alemanes Bouterwek y Schlegel, puede considerarse cuál habrá sido mi sentimiento no pudiendo suscribir a los elogios que de ella hicieron aquellos doctos críticos; resulta necesaria de la absoluta imposibilidad de conciliar sus principios con los

míos de la composición dramática», e imprimen los otros desvergonzados: «Si es contraria esta opinión a la que formaron de esta pieza *algunos escritores*... resulta necesaria de la absoluta imposibilidad de conciliar sus principios con *los nuestros* acerca de la composición dramática». Así se escribe la historia... literaria.

[6] Es, en otro orden, lo que lleva al *manco sano* a hablar de estas *discretas locuras.*

[7] Otras citas, en idéntico sentido:

Después que, como quiere tu deseo,
habrán a los romanos puesto freno...
harán que para huir vuelva la planta
el gran piloto de la nave santa;...
.....
Que es dolor insufrible el de la muerte,
si llega cuando más vive la vida.
Remedio a las miserias es la muerte,
si se acrecientan ellas con la vida,
y suele tanto más ser excelente
cuando se muere más honradamente.
.....
Que la obligación mejor y la primera
que se ha de ofrecer al alto cielo,
es alma limpia y voluntad sincera.
.....
Marandro, al que es buen soldado
agüeros no le dan pena,
que pone la suerte buena
o el ánimo esforzado,
y esas vanas apariencias
nunca le turban el tino:
su brazo es su estrella o sino;
su valor, sus influencias.
.....
Que poco cuidan los muertos
de lo que a los vivos toca.
.....
decidles que os engendraron
libres, y libres nacisteis,
y que vuestras madres tristes
también libres os criaron

.....
fortuna, en daño mío conjurada;
cielos, de justa piedad vacíos:
ofrecedme en tan dura, amarga suerte,
alguna honrosa, aunque cercana muerte.
.....

Ninguno de estos pasajes ha llamado la atención de Marcel Bataillon, en su *Erasmo y España.*

[8] Las representaciones de la tragedia fueron cortadas por arte -y no de magia- de Calomarde, en vista de los aplausos con que eran acogidos ciertos parlamentos.

Escenas de El Quijote, aguafuertes del holandés Hendrik-Maerten Krabbé, 1930.

VUELTA Y VUELTAS AL QUIJOTE

AUB, Max. «Vuelta y vueltas al Quijote» en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956. (pp. 51-67). Reeditado con el título de «Prólogo para una edición popular del Quijote». *Papeles de Son Armadans*, 47, Palma de Mallorca, febrero 1960. (pp. 105-126). Y reproducido con el mismo título en *Pruebas*, ob. cit. (pp. 117-137).

A fuerza de releer este libro y apropiárnoslo en cierto modo, nos vamos envalentonando y nos entran ganas de descubrir el Mediterráneo por nuestra cuenta, y valga ello lo que valiere.

ALFONSO REYES

HACE mucho que llegué a la conclusión de que cualquier gustoso lector del *Quijote* es un conferenciante en ciernes: tantas fueron, tantas son, tantas serán las flores y los frutos -algunos tan agrios como estos míos- de este prodigioso semillero que centra la literatura de habla española.

El escritor refleja y es reflejado por su época y Cervantes nació en un momento crucial de la humanidad de habla española, el de su hegemonía política y cuando, tal vez por ello, nuestro idioma, que «en un tranco alcanzaba más tierra que otro en tres o cuatro», llega a su perfección. Dejando aparte el genio y el ingenio del autor del *Quijote*, estos hechos determinan su importancia universal. No puedo creer que Cervantes haya sido más inteligente que Gide, o Lope más instruido que Eliot; ni Gide escribió otro *Quijote*, ni Eliot *Fuetueovejuna*. ¿Por qué? Parece pregunta absurda. Tal vez lo es, tal vez no, pero su respuesta, sea la que sea, demuestra que el hombre no depende -en gran parte- de sí.

El escritor es motor e instrumento que refleja lo que piensan los demás sin saberlo expresar a ciencia cierta. Si su época es para poco no pasa de sombra ida de la memoria, igual que, de pronto, hay días pasados entre renglones huecos, sepultados fuera de sí, en el olvido. Si fuese sencillo, las épocas revolucionarias o los éxitos materiales de las dictaduras deberían ser importantes en las literaturas correspondientes, y no hay tal. Los grandes autores de la Revolución Francesa no llegaron a verla, los grandes escritores de la hegemonía española son posteriores a ella; porque toda gran literatura es protesta contra la vida o contra la muerte; que la conformidad, el conformismo, callando otorga y el entusiasmo, si es real, bástase a veces con gritos. Revelación o rebelación -con v chica o b grande- es la literatura cuando merece su nombre. Rebelión que inquieta lo hecho, turba la tranquilidad, desobedece al que dictamina, levanta al dormido, incita a rehusar el yugo, da en tierra con él, amotina y mueve sedición, hace punta, rompe frenos, alborota o -como ya no se dice- tumultúa; no directamente, sino a través de su estambre, gota a gota, según revierte el verbo de la sangre de todos a la del escritor para trasfundirse a la de los más, palabra a palabra. O revela, previene profetiza, descubriendo lo que muchos tienen adentro, dando luz a problemas que la rebelión intentará resolver. De este lado, muestra lo inédito, anuncia lo por venir, o es también la revelación del solo gusto, de la sola hermosura.

Revelar, sólo con fe; y rebelarse también. Pero la revelación viene del sueño y el rebelarse a ellos van. La literatura que no sea una de las dos cosas, no es. Si ambas, miel: como *Don Quijote*.

A Alonso Quijano se le revela la verdad por la lectura de los libros de caballerías -por eso sólo fueran honrados-, y así se rebela contra las injusticias del mundo, sale a luchar contra la miseria, las iniquidades, las componendas, los abusos, la arbitrariedad, la mala fe; a deshacer entuertos, a combatir sinsabores, a remediar agravios, a clamar a Dios, y alabar a la belleza donde se encuentre. Así resume -y rezuma- el más ardiente deseo del hombre y asume -de hecho- el trabajo mismo del escritor verdadero[1].

Ningún retrato de Don Quijote me convence, como no sea el último borrón y, como siempre, cuenta nueva de Picasso; cientos de dibujantes, mil pintores lo han imaginado -lo han vuelto imagen- mas, por lo menos para mí, en ninguno hallo parecido como no sea con algunos de los atribuidos retratos de su autor. Y ese contubernio Cervantes-Don Quijote, que tan poco se da en la historia (Goethe no tiene el aspecto de Fausto; si Shakespeare fuera Hamlet no podría ser Lear o Macbeth; ni Tirso es Don Juan, ni Sófocles Edipo, ni siquiera Flaubert -por mucho que nos lo haya dicho- Madame Bovary), ese relente autobiográfico, huélelo cualquiera y es grandeza subyacente que surge a cada paso:

«No he podido yo contravenir a la orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra a su semejante», declara Cervantes en las primeras líneas del *Quijote*, para rematar, casi en las últimas, diciendo de él y su personaje: «los dos somos para el uno». Y, ¿quién escribe el prólogo de *Persiles*, Cervantes o Don Quijote muriendo?.

Había notado Turguenef, en una conferencia muy recordada, lo coetáneo de Hamlet y el Hidalgo por antonomasia: «dos extremos alrededor del eje del cual gira la naturaleza humana» (en el mundo moderno, habría que añadir para ser justos). El novelista ruso ignora otro mito nacido al mismo tiempo -el de Don Juan- que completa la encarnación de los de nuestro tiempo. De nuestro tiempo que, querámoslo o no, empieza con la muerte del Renacimiento o con el propio Renacimiento -no vamos a pelearnos por un siglo o dos-, con lo que las historias universales dieron en llamar «los tiempos modernos» -que son los mismos que ilustró Chaplin con su famosa película. Es posible, digo bien lo que digo: es posible, que estos «tiempos modernos» estén acabándose, que la desintegración del átomo traiga nuevos mitos para condimento de la imaginación humana, pero mientras sigan siendo los que se -crearon en Europa para condumio de la época moderna no estaremos en otra. De ahí la grandeza de Cervantes, de ahí la grandeza de Tirso, de ahí la grandeza de España.

Tres épocas y sus mitos ha conocido el mundo -el que conocemos o creemos conocer, el que nos ha formado-: Grecia y los suyos, Israel y los suyos, España y los suyos. La época antigua, la Edad Media, los tiempos modernos. Lo otro, a través de ellas nos llegó. No negaré que Alemania, a última hora, no sostuviese con buen puño la época que la vio nacer tan tarde; pero Fausto no es más que un remedo de Don Juan, que cuenta lo suyo, pero no lo de los demás.

Es de suponer que de dioses griegos todos los antiguos tuvieron un poco, lo mismo que de Jesús y Lucifer nuestros antepasados. ¿Quién no tiene hoy algo de Don Quijote y o de Don Juan? Queda Hamlet, pero al Norte.

No surgieron de la nada, son trasunto de los grandes personajes de la Edad Media que en ellos revierten: los santos. A primera vista, ni Hamlet ni Don Juan parecen tener nada de ellos, a pesar de sus relaciones con el otro mundo, mas Don Quijote es primer ejemplo de lo que vino a llamarse «santo laico», como lo fueron, casi en nuestro tiempo, Francisco Giner de los Ríos o el Gandhi.

(Ya Unamuno -Quijote malhumorado y agrio- había hablado dé San Ignacio refiriéndose al Ingenioso Hidalgo, llevado más por el nacionalismo que por la verdad).

Para alcanzar lo suyo no imploran ya al Todopoderoso, recurren a las tretas de la imaginación -los cómicos en Hamlet, los engaños en Don Juan, la historia misma,

medular, del Quijote-. Aprovechan la mentira para alcanzar la verdad; Hamlet, por medio de la representación, Don Juan, por la labia y el dinero, Don Quijote con su alma misma «puesta en el tablero». Don Quijote cree en su mentira y esa diferencia fundamental le separará de los demás; el manchego prestará a risa, lo que le engrandecerá y alzará por cima de todos, sin olvidar que su vuelta a la razón, con la muerte, plantará su historia con un giro trágico de que los demás carecen: Don Juan se arrepiente del mal que hizo, Don Quijote del bien que quiso hacer.

Si Don Quijote estaba loco, Cervantes no, lo que a veces se olvida por lo real de su creación imaginaria.

Si de la literatura inglesa se sajara a Hamlet, a Shylock; de la alemana a Fausto o a Werther; de la francesa al Avaro o al Misántropo (estos últimos no tienen nombre: son tipos, no personajes), estas literaturas seguirían siendo lo que son. Pero si la española no tuviese a Don Quijote y a Don Juan, sería otra.

¿A qué se debe este fenómeno? Ante todo, a que tanto el uno como el otro son, en cierta manera, una expresión de lo nacional; lo que no sucede con Hamlet o Fausto, aunque no faltará algún chistoso que salga diciendo que el Avaro es buen símbolo francés.

Desde la mitología griega o la santidad cristiana, no hay personajes comparables. Sí lo son Hércules y Don Juan; sí Job, San Francisco y Don Quijote.

Los mitos españoles de aquel tiempo se enlazan con otro de sangre americana: el del Buen Salvaje. Será éste -con el tiempo- francés de lengua y suizo de nacimiento. Pero el Buen Salvaje -trasunto del Paraíso Perdido- era demasiado reciente, a fines del siglo XVI, para ser trascendido por Cervantes; todavía verde para la literatura, queda en manos de los historiadores. Pero nadie puede impedirnos soñar el encuentro de Don Quijote con Viernes o Tarzán...

Ni el inglés que cita a Hamlet ni el alemán que trae Fausto a colación se olvidan de sus autores; ningún buen español, a nadie de habla española, que alegue en nombre de Don Quijote, de Don Juan o de La Celestina, se le pasa por las mientes estar hablando por boca de Cervantes, Tirso o Rojas. Y es que la literatura -si es ante todo creación de personajes- es consubstancial con lo español; nadie vive tanto de la palabra no habiendo tal vez pueblo menos literario y ni menos leído, ni más analfabeto. Débese, a mi ver, a la raíz semita: en ninguna parte del mundo se conjugaron tan entrañablemente el pueblo inventor de Las mil y una noches con el de La Biblia. La fuerza de la imaginación árabe y judía dan a lo español un empuje creador de seres, de mitos, difícil de igualar. De ahí su grandeza y su ruina. ¿Quién con un mundo en la mente se rebaja a la obediencia? A menos que se equipare al sacrificio...

TODA obra literaria está escrita en contra de los poderosos, en contra de Dios o en favor del hombre

-que viene a ser lo mismo, ¿quién pide de verdad clemencia?-. Toda literatura, si es, es rebelde o elegiaca. Toda literatura, si es, es crítica. No son páginas de crítica, de y desde todos los aspectos, las que faltan en el Quijote: moral, literaria, social. Lo demás es historia.

Las ideas -la imaginación- andan por el aire y hay que matarlas; el escritor es cazador; aun cuando cree inventar asesina con la lengua, empujado por la savia de su país o de cuanto le rodea. Así nutre el Gran Museo del Mundo. El escritor, para el futuro, no pasa de taxidermista.

Los hombres están ligados por las telas de araña de su imaginación, que creen libre. Idealismo que nunca llegó a cumbre más dramática que en Cervantes. Cervantes es el gran inventor, el gran cazador; de la lucha entre la realidad y su imaginación, nacen *Don Quijote, Persiles*, mil más. Sólo *Don Quijote* lucha con y contra la realidad -a veces la vence, otras es vencido-, personaje único en el mundo único de la Historia.

Intentemos entrever por qué.

El Renacimiento, prodigiosa marea, muere a los pies de Cervantes. Es testigo y juez, parte y, sin saberlo, faro.

España, en el colmo de su gloria, está interiormente vertida hacia la ruina; herida de resquebrajaduras, musgo roedor, pesada hiedra; crecen oscuras costras en la

aparente formidable coraza del Imperio; quien tiene buen oído oye las carcomas. Tuviéronlo muchos, que no era mal escondido, ninguno como Cervantes.

Don Quijote es reflejo del mundo fabuloso que España creó, creándose al mismo tiempo; su locura -su razón de ser- prueba fehaciente de su fin próximo. Sobre la charnela del Hidalgo gira en gozne toda su época: brillan en él por última vez los viejos sentires de la baja Edad Media, vivos todavía en España al sol del Renacimiento (suele olvidarse que la novela caballeresca es tan española como la picaresca y el primer Amadís contemporáneo de Dante, de Petrarca. Las novelas de caballerías no hacen sino morir en el siglo XVI). Del otro lado están las sombras del amanecer de otro mundo capital; que Don Quijote empieza a escribirse más o menos el mismo año en el que Giordano Bruno muere en la hoguera; Giordano Bruno, el que integró a Dios en el mundo.

Es curioso darse cuenta que, al final de la época que abre el *Quijote*, otro escritor basa también en Giordano Bruno su obra capital -aunque sólo sea para la novela-, un contra-Quijote; hablo de James Joyce, de *Ulises* y de *Finnegan's Wake*. No por eso equiparo el valor literario de ambas obras, pero no hay duda que con el *Quijote* nace la novela moderna que con *Ulises* parece acabar. Es decir, la novela tal y como la entendemos hoy: la novela realista, por lo menos, lo que hemos tenido por real de Galileo a Einstein, de Cervantes a Joyce, de 1600 a 1950.

El fin de la baja Edad Media representa el lento descubrimiento de la naturaleza por el hombre, el de sus semejantes, el de la diferenciación humana, y este acontecimiento se expresa literariamente con la invención de la novela, de la novela moderna, tan distante de las novelas de caballerías como de sus antecedentes grecobizantinos.

Hasta entonces era permitido representar, dar forma a los sentimientos, por medio de símbolos o alegorías. La enfermedad, la muerte, los celos, la avaricia, la concupiscencia, el hambre, aparecen en escena aun en el mismo teatro de Cervantes, veinte años antes del nacimiento del *Quijote*. Estas entelequias están al origen de los teatros europeos, en las esculturas del siglo XI al XV, en la poesía lírica, figuradas en miniaturas, cuadros, frescos mientras el mundo es el interior del hombre; encerrado en sí mismo, se apasiona por los problemas del alma; ciego, debe representarse las de los demás, cerradas para él: la imaginación no tiene límite real, tampoco existe la naturaleza, el paisaje: cúbrenlo los pintores con oro, en España más tiempo que en Italia o en Flandes donde el soplo de la Vida Nueva, poco a poco, echa a volar el pan dorado en favor de formas y colores. El hombre mira y no ve, tiene fe en Dios; sólo con el Renacimiento empieza a tener fe en sí mismo.

Ahora bien, hace tiempo que desapareció la idea escolar de que la alta Edad Media fue sucesión de siglos oscuros; sabemos que, al contrario, y ante todo para Es-

paña, es época de una cultura extraordinariamente brillante. Pero el interés espiritual de los hombres estaba entonces dirigido hacia problemas que poco tenían que ver con la realidad.

Por un cúmulo de hechos económicos, ante todo el acrecentamiento del comercio y de la población de las ciudades en las que se celebraban ferias o que se encontraban en la ruta de las peregrinaciones más importantes -a veces las mismas-, sus habitantes o visitantes empezaron a ganar dinero, numerario que les proporcionó algunas comodidades y mayor interés por lo que les rodeaba. Hubo quien empezó a contar o cantar historias y halló con ello manera de vivir; escribiéronlas y adornáronlas algunos clérigos, y, forzosamente, tuvo que inventarse la imprenta, que si no la madre, es -por lo menos- tía carnal de la novela.

En 1499 aparece un libro que tendrá enorme repercusión en España y una influencia cierta sobre la literatura europea: la *Celestina*. En sus veintiún actos la realidad está reflejada de una manera prodigiosa; la poesía dramática llega allí a cumbres españolas que, si algunas vez fueron alcanzadas, jamás sé aventajaron. Hombres y mujeres comunes van y vienen sin temer ni esperar intervención divina, llevados por sentimientos idénticos a los de cualquiera. Con sencillez, esta historia «divina si encubriera más lo humano» hunde en tierra española la vertedera de lo que ha de ser el surco perenne de su realismo.

ME REFERÍA antes a la perfección del español en el que le tocó escribir a Cervantes. Igual podría decir del francés de Racine, del inglés de Shakespeare, del italiano de Dante, del alemán de Lutero. Cumbres que no pueden ser ya alcanzadas porque, en ese preciso momento, el idioma tiene la frescura mañanera de lo perfecto. Los que siguen, Quevedo, Calderón, Goethe, Hugo, Byron, por no citar a ningún moderno, buscarán novedad en la idea, no en las palabras -así las retuerzan-, ya inventadas o llegadas a su término.

Hay una parte técnica en la literatura, como en la pintura, en la música o en cualquier otra arte, que no se puede echar en el olvido. Un pintor dependerá, en parte, de la calidad de sus pinceles, telas y colores; un músico de sus intérpretes y de sus instrumentos; un escultor de la clase de la piedra, de si tiene posibilidad o no de usar el bronce o el granito. Sucédele otro tanto al escritor, no ya en su sabiduría retórica sino en la calidad intrínseca de los vocablos que va a emplear.

Yo no creo que los grandes escritores de las épocas doradas fuesen mejores escritores ni más inteligentes que los grandes escritores que los preceden o los siguen. Lo que sucede es que Cervantes -o, en lo suyo, Shakespeare, Pascal o Lutero- nace en la hora precisa y tiene a mano un idioma nuevo, completo, maleable y un género nuevo, completo, maleable: la novela. La novela moderna es muy distinta del cuento que le precede; de la imaginación no queda sino la trama primitiva mientras la

realidad entra a formar el contrapunto del relato. Esta revolución -revelación- sucede en España. No se sabe a ciencia cierta si Cervantes imaginó el *Quijote* como otro *Licenciado Vidriera* y si, luego, pareciéndole el tema tan excelente decidió que merecía más, o si, de buenas a primeras, en la cárcel donde lo concibió, se le apareció con su complemento indispensable, Sancho. Porque lo que transforma el Ingenioso Hidalgo en novela es la aparición del escudero. Sancho da al *Quijote* su tercera dimensión y fundamenta la novela moderna: por primera vez aparece en la novela la perspectiva, el fondo. Lo contado deja de ser mero relato -sencillo o complicado- para adquirir no forma, sino formas; igual que las esculturas dejaron pórticos y hornacinas para plantarse en el centro de las plazas.

Igual había sucedido -en otro orden- con España, que nace a fines del siglo XV del retablo nacional: Asturias y Navarra, León y Aragón, Castilla y Cataluña, Andalucía y Galicia; unidos conquistan Granada y España se planta enmedio del mundo, hecha, habiéndose asimilado al cabo de setecientos años el saber de los árabes, la sapiencia judía. Es en esta reunión donde hay que buscar, además de las razones sociales y económicas[2], este gusto por lo inmediato que es la base miliar del realismo español. España cumple su mayoría de edad antes que los otros pueblos europeos y «toma estado». Débese, tal vez, a la por entonces olvidada tolerancia y escondida independencia de tantas razas y religiones. (Su antisemitismo es poste-

rior al de los otros pueblos europeos, entre otras cosas porque no tomó parte en las Cruzadas, grandes despertadoras de ese triste movimiento; bastábale la suya.)

Carlos I de España y V de Alemania se declara vicario temporal de la iglesia apostólica y romana no por intransigencia y fe religiosa, sino porque no pueden coexistir dos potencias universales. Las funde en una, razón de la universalidad católica del Imperio español. No dudará un momento, cuando el Papa haga una política que el Emperador juzgue anti-española, en poner Roma a saco o encarcelar al Santo Padre. Si el mundo parece español cuando Felipe II alcanza el poder, se debe más a razones dinásticas que a la realidad y en el empecinamiento de esta ficción hallará España su ruina. La infantería española, los tercios, son invencibles; ganan todas las batallas, hasta Rocroi, en 1643; pero el resultado es la derrota y la ruina a pesar de que todo el oro de América se trasvena a las arcas españolas. Igual salía que entraba: siempre los ejércitos han costado muy caros y todo el oro de las Indias no bastaba a mantener tantos y tan esparcidos. El país dio hasta su último gramo de plata y de sangre para defender el Imperio. Dispersóse la hacienda y arruinándose completamente en sesenta años España se despuebla de tal manera que, en un siglo, pierde la mitad de su población entre guerras y emigraciones. Ella, que fue país rico y poblado a mediados del siglo XVI, está exhausta cincuenta años después. Exportaba lana a toda Europa (siete millones de ovejas pacen a su través

en 1556; por entonces cincuenta mil máquinas tejen lana en Toledo, treinta y ocho mil en La Mancha; sólo en Sevilla trabajan tres mil telares de seda). El oro del Nuevo Mundo hubiese podido hacer de España el país más rico, el más industrial; pero ese oro corre a manos extranjeras para defender los sedicentes derechos de la casa de Austria. Poco después, no sabiendo ya de donde sacar dinero, expulsarán a sus más hábiles obreros, los moriscos, con tal de confiscar sus bienes, en 1623. Exangüe, sin dinero, destrozada por guerras extranjeras y el desacuerdo de las nacionalidades interiores que no admiten el poder absoluto de reyes extranjeros y menos la pérdida de sus libertades; España, que parece dominar el mundo, cerradas las puertas a cualquier remedio, está desahuciada interiormente. Su régimen municipal, una de sus glorias, se arruina por la compra y la venta de sus cargos; el pueblo se desinteresa de la vida pública, a lo que ayuda, en lo que puede, la Inquisición.

No queda sino la fachada, el campo está empobrecido, los campesinos arruinados, los que pueden prefieren el ejército, irse a Italia, a Flandes, a la Corte o a buscar fortuna en América. De una formidable esperanza queda el seco caparazón, eso si: prodigioso resonador de una literatura gloriosísima. Cobrador de impuestos reales, Cervantes lo notara como el qué más. Está en el secreto. Tenía a mano las ciudades, los pueblos, los mesones y el campo españoles para medir la realidad con la vara de su genio. Dándose cuenta de ello o no -es otro

problema-, Cervantes, en el *Quijote*, nos entrega por partes -poniendo, por una vez, el poder en mano de la justicia-, un mundo que se deshace, y no pudiendo representar a su héroe ciego, lo pinta loco. Porque don Quijote es España y no arquetipo de españoles. Don Quijote es España luchando por ideales muertos, metida en empresas descabelladas y gloriosas. Lo vemos hoy; Cervantes no pudo ni intuirlo.

Frente a Don Quijote, Sancho; Sancho grosero, Sancho gracioso, Sancho pesado, Sancho lleno de buen sentido, Sancho bueno, Sancho crédulo e incrédulo que ve deshacerse ese mismo mundo sin darse cuenta de que es el mundo nuevo que va a reemplazarlo. Sancho es el mundo nuevo, y no el Nuevo Mundo. Sancho es el burgués, el preocupado por los cuartos, el futuro capitalista. Eso tampoco lo supo Cervantes; Sancho era la realidad misma y la realidad -siempre- es ya mañana.

Don Quijote es -por lo mismo- la síntesis del héroe medieval que tropieza trágicamente con una realidad que, ahora, le es extranjera. Tropieza y cae y todos ríen, como regocija siempre la zancadilla o el resbalar. Sano es ese caerse de risa; no burla, ni rechifla ni mofa: pisar una cáscara de plátano o recibir un pastel de crema en la cara siempre produce carcajadas: en la vida, en el teatro, en el cine, en el circo. Como, por otra parte, los que caen vencidos por la treta suelen ser señores, el pueblo lo celebra con más gusto. Es otra razón, definitiva, del éxito del jovial libro.

«Vos sois -dice el ama a Sancho- vos sois, y no otro, el que destrae y sonsaca a mi señor, y le lleva por esos andurriales»- (2ª parte, Cap. 2º) «parece que los forjaron a los dos en una mesma turqueza -dice el cura- y que las locuras del señor sin las necedades del criado no valían un ardite». (Idem). «La más discreta figura de la comedia es la del bobo» (2ª parte, Cap. 3º).

«La más discreta figura de la comedia es la del bobo» -repito-. ¿A qué se refiere Cervantes? ¿O asoma ahí la duplicidad a que se ven obligados los escritores de su época -y la de tantas?.

Sancho, no sólo es tan importante como Don Quijote, sino que a más da luz propia a su amo. Diose cuenta de ello Cervantes y, tras pensar en él como complemento, le otorga la mitad del libro. Desde cierto punto de vista, Don Quijote es el padre de Sancho, muere para que viva. Sancho es el lazarillo de su amo ciego; le advierte de las realidades más evidentes que Don Quijote niega, porque no las ve. No las verá hasta su lecho de muerte. Muerte necesaria para dejar sitio a otra época; ya dijimos que Dios se integra en el mundo a principios del siglo XVII: nace el panteísmo cerrando una era que con San Agustín alcanzó su definidor: «Anatema sobre el hombre que conoce las cosas y desconoce a Dios» como vino a decir el famosísimo obispo. Y el hombre se encierra en sí, ignorando lo que le rodea, interesándose en su pura vida interior. Esta falta de interés hacia la naturaleza llevó a los historiadores a hablarnos de siglos oscuros.

No había tal, pero nació una literatura que, naturalmente, poco tenía que ver con la realidad, ayudada por el conocimiento de los grandes poetas griegos y romanos; mas lo que en éstos podía haber de reflejos vivos era demasiado lejano para los encerrados habitantes de conventos, fieles guardianes de la cultura. Desde este ángulo, si no con el Renacimiento con la Reforma germina algo distinto. La *Celestina* corresponde en literatura con Lutero. El hombre mira el mundo que está a su alrededor. La novela no buscará todavía reflejar la realidad, ésta no se da sino en cortas escenas que el Arcipreste de Hita, el de Talavera o el anónimo autor de *El Lazarillo de Tormes* escriben alegremente: nace la picaresca. Es el mundo de las ferias, de los zacatines, el que se agita en los mercados, en las plazas, alrededor de los trovadores, de los cirqueros y que Cervantes conoce a las mil maravillas. De esas novelas escribirá Cervantes algunas de las mejores. Sin embargo, en esa época de transición, todavía impera la novela de caballerías. Ahí de los Amadises, de Belianís de Grecia y Periandro de Persia, de don Tristán de Leonís, de Ángélica, de la sabia Almandrágora, de Florambel de Lucea, de sierpes, dragones y culebras «tamañas como toros, con cara de hombre, pico de águila, orejas de asno, cola de dragón y alas de grifo». Cervantes quiere acabar con eso. ¿Por qué?, ¿en razón de qué?, ¿qué ofrece a cambio?. No ofrece nada: una sátira y luego otra novela de caballerías: el *Persiles*. Cervantes no tenía nada que ofrecer a cambio de las novelas de caballerías, sólo algo que todavía no existe y que no sabe que crea: la novela mo-

derna. (Nadie sino Dios puede decir «estoy creando o voy a crear» o «parto para la guerra de los treinta años»).

Como toda gran obra literaria de nuestro tiempo, el *Quijote* se alza en contra. Cervantes, hombre de letras, apasionado por la literatura, metido hasta el cogollo en las pasiones literarias de su época, cuando quiso representar el mundo que le cercaba y reírse de él, no pudo hallar mejor blanco que las novelas de caballerías. Al hablar del *Quijote* muchos extranjeros lo hallan «ridículo», «extravagante», les inspira lástima. Nunca fue ésta reacción española. Para nosotros Don Quijote tendrá alucinaciones, estará loco, pero no es ridículo, sus reacciones nos parecen -a pesar de todo- normales. Los lectores se ríen de las tonterías que comete, de Sancho que le segunda, pero no de él, no de Don Quijote en sí, que, en ningún momento, presta a risa, ni jamás inspira lástima, sino sorpresa, admiración muy española hacia el hombre que porfía y nunca enmienda; que no hay país donde dar un paso atrás esté peor visto que en España, díganlo si no lo toreros.

Como tampoco los españoles han sido amigos de ver profundidad filosófica en la obra de Cervantes. (¿Por qué había de haberla en el *Quijote* y no en la *Galatea*, en el *Persiles*?) Es algo más que filosofía, es la vida misma, ni símbolo ni alegoría y, menos, metafísica. Es la imaginación, es decir, una vez más, la vida misma, el hombre mismo, el ser; y Cervantes es el más humano de los escritores. Don Quijote es un hidalgo manchego, un hidalgo

del centro de la península, que sabe muy bien lo que dice y no tiene idea de lo que hace. De esa divergencia nace la risa de quien lo ve y lee. Tras esa burla no hay ninguna «amarga verdad» o, por lo menos, no creo que estuviera jamás en el ánimo bueno de Cervantes, hacerla presente.

Si hay ridículo en el *Quijote*, más bien sería el del barbero, el del cura, el de Sansón Carrasco, nunca el de Sancho, nunca el del caballero porque, ahí sí, en la imaginación la intención salva siempre.

SI ESPAÑOL es Don Quijote, en su limitación más lo es Sancho. Cuando Cervantes creó el Ingenioso Hidalgo éste pudo haber sido engendrado por autor italiano, francés, inglés. No así Sancho Panza -y, si no, certifíquelo Falfstaff, díganlo los mil graciosos de la comedia-. Don Quijote es universal y Sancho Panza nacional. El surgir de las nacionalidades europeas, la del nuevo poder de los reyes en detrimento de los nobles, apoyándose aquellos en la burguesía naciente, hacen de Don Quijote y Sancho no sólo figuras representativas sino héroes: héroe Sancho de una clase nacional que sube, héroe Don Quijote de otra que empieza a sentir que la tierra se mueve bajo sus pies en toda Europa.

Otra de las razones de la importancia del éxito, de Don Quijote, y que no puede sino indicar, es que con él aborda Cervantes uno de los problemas eternos: el del hombre y su imaginación. Problema insoluble del deseo y de la insatisfacción. Podrá recubrir estas ideas con las

imágenes más divertidas, la ironía más fina, el humor más extraño, pero ahí está en pie el problema de la relación entre el hombre y la fantasía, entre el ser y la imaginación, que herirá siempre en lo más sensible a quienes buscan en las creaciones humanas algo más que pasatiempo.

Lo PARTICULAR -lo nacional -y lo universal da a los escritores españoles el dualismo de su manera. Todos los grandes escritores españoles, los de sus mejores siglos, escriben de dos maneras distintas y aun opuestas; la una popular, casi folklórica; la otra sabia, difícil que pronto viene a barroca e imperará en el gusto de las minorías.

Esta dualidad lo mismo es de Cervantes, que de Lope, que de Góngora o Quevedo -para citar a lo último los casos más claros y oscuros- y, como dice Dámaso Alonso, es ley de la unidad de su literatura, y específicamente española. ¿A qué oscuros mitos nos llevaría bucear en esa dualidad, como si fuese en las entrarías de la tierra? Quizá llegáramos hasta Caín y Abel, tras haber saludado a Rómulo y Remo y -al sur- esa Escila y Caribdis a que hace referencia el propio Dámaso Alonso.

Los españoles no conocen el término medio; salvo pocos, siempre extremados. Cervantes lleva este dualismo hasta la sangre misma de sus personajes. Las grandes creaciones literarias y nacionales tienen el destino glorioso de representar en cierta manera el espíritu nacional. Como dijo Jacobo Burkhart, en la época clásica en

cada griego había un átomo de Edipo, como en cada alemán hay un soplo de Fausto. Piensen si se puede encontrar en cada inglés la sombra de Hamlet; pero, en todo caso, en cada español hay algo -más o menos- de la sombra de Don Quijote y del hálito de Sancho. No digo que casen bien, pero no tienen igual.

Este dualismo del que estoy hablando es también característica del teatro de Cervantes; igual que la realidad entra en la literatura como representación del mundo exterior, el teatro del «manco sano», tras el de otros, da vuelta al escenario, convirtiendo el patio del corral en foro; en sus entremeses el público de los misterios invade la escena; es él el teatro, el pueblo mismo se ve actuar y nada da mejor idea de lo que pudo ser el público español de los siglos XVI y XVII que los *Entremeses* de Miguel de Cervantes. ¿Qué otra cosa hizo *Don Quijote* con la España de su tiempo?

Hace obra de quien le ve, hace obra de quien lo lee, trae al libro lo que vive.

(El realismo no depende del protagonista de una obra ni siquiera de la trama desarrollada -sabemos que lo real sucedido parece, a veces, inverosímil- sino del fondo sobre el que se mueven los personajes, del ambiente; él condiciona la escuela. Un suceso ordinario que pase en un país inconcebible, con personajes secundarios imaginarios, es una novela fantástica, quimérica, un cuento de hadas. El *Quijote* es una novela real porque sucede en un

país real, entre personajes reales por hipotético o loco que sea su protagonista, y los Viajes de Gulliver son una novela irreal porque suceden, por muy normal que sea *Gulliver*, en un país ficticio.)

En eso consiste la fuerza del realismo de Cervantes: Don Quijote es tan real, que nadie duda de la certeza de sus aventuras. El fondo sobre el que se mueve le da tal relieve que aparece, para todo y todos, vivo en cualquier dimensión.

Y así se plantea, de nuevo, el problema de la imaginación, el que da grandeza y vigor a Edipo, a Fedra -en lucha contra la voluntad divina- o al Príncipe Idiota, o a Don Quijote, o a Hamlet. No entra aquí en juego la finalidad, cuenta el hecho, el bulto, el ser, el ser inventado, que se puede palpar con las manos de la imaginación.

De lo pensado a lo hecho, en esa transfiguración realizada a la vista de todos, manoseable para los más, reside la grandeza de la novela moderna española (nacida con la *Celestina*, llevada a cumbre por el *Quijote*.) Es la creación.

Para hallar héroes de su talla hay que retrotraerse al teatro griego, a la comunicación normal con la divinidad. Después, para las posibilidades humanas, sólo queda caer en menguas. Cervantes, pobre, solo, cansado, olvidado de sí y de los demás, quiere engañarse; vanamente busca agarrarse al pasado y escribe, antes de morir, *Persiles* y *Segismunda.*

Ignoro, señoras y señores, si cuanto les he dicho como siempre deshilvanadamente, porque la claridad no es prenda de mi bien, les podrá haber dado idea de lo que quería decir. Lo dudo mucho.

Pero, como dice Alfonso Reyes: «A fuerza de releer este libro y apropiárnoslo en cierto modo, nos vamos envalentonando y nos entran ganas de descubrir el Mediterráneo por nuestra cuenta, y valga ello lo que valiere.»

---

[1] «Cervantes -escribió Víctor Hugo- es un combatiente: apodérase de una tesis y hace un libro social. Los poetas son combatientes del espíritu. ¿Dónde aprenden a luchar?, en la lucha misma. Juvenal fue tribuna militar y Cervantes llegó de Lepanto como Dante de Campalbino y como Esquilo de Salamina. Después pasan a otra prueba. Esquilo, Juvenal y Dante van al destierro y Cervantes a la cárcel, así es la justicia con los que sirven a su patria.»

[2] V. La Numancia de Cervantes. La Torre, Puerto Rico (1955).

Escenas de El Quijote, aguafuertes del holandés Hendrik-Maerten Krabbé, 1930.

LO MÁS DEL TEATRO ESPAÑOL EN MENOS QUE NADA

AUB, Max. Fragmento de «Lo más del teatro español en menos que nada». *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, octubre 1960, (pp. 99-101). Reproducido en *Pruebas*, ob. cit. (pp. 89-115 - especialmente, pp. 99-109).

Hasta el Renacimiento se puede hablar de la poesía de la novela y del teatro español casi como de un solo género. Loas, églogas, apólogos, cuentos, diálogos obedecen a un mismo sentir muy poco diferenciado. La prueba está en la obra maestra -que remata la obra- y acerca de la que todavía no nos hemos puesto de acuerdo sobre si es novela o teatro: lo cual es absurdo: a sí misma se titula tragicomedia. No hay duda de que se trata de teatro porque, adaptada de una manera o de otra, se ha representado, se representa y se representará en todas partes.

La Celestina es tan madre del *Lazarillo* como del teatro de Lope de Rueda, esos ilustres contemporáneos. Si la novela picaresca deja aparte el amor, no así el teatro, donde no tiene obstáculo o, mejor dicho, donde sus obstáculos forman la traba misma de la historia y el «cornudo y contento» abunda tanto como siglos más tarde en los vodeviles franceses. (No olvidemos, para los que señalan que en la novela picaresca no juega el amor, que en sus últimas páginas el Lazarillo cobra -medrando- valor social por los cuernos que lleva. El cuento IX del *Corba-*

cho es ya un entremés picaresco: un vendimiador, heridoen un ojo, regresa a su casa; su mujer le cura el ojo bueno para que no vea huir a su amante. Es tema de todos los siglos venideros.)

Ah bien, en España no existían palacios al modo renacentista italiano, sino castillos; por lo tanto, el teatro español no fue de salones, sino de plazas. Mientras en Italia revivían héroes griegos y latinos sólo al alcance de letrados, el pueblo español prefería lo que tenía a la mano: Calixtos, Melibeas, Celestinas, sin hablar de las figuras que eran -y son- de todos: la Muerte, las Virtudes, los Vicios.

¿Qué sucede en Italia mientras se escribe *La Celestina*? Ludovico Ariosto fabrica, para asombro de los que las conocían en latín y la corte de Ferrara comedias eruditas con caracteres estereotipados, en «versos esdrújulos para volver perfecta la imitación latina.»

El cardenal Bibbiena hace otras para las cortes de Urbino y de Roma. Las representaciones palaciegas son fastuosas, como corresponde a sus marcos. Los argumentos, de Plauto y Terencio o de Boccaccio. Importaba divertir a los señores con desgracias conyugales muy alejadas teóricamente de las posibilidades de muchos mecenas: grandes capitostes de la Iglesia. Maquiavelo -ese Lutero de Italia como dice de Sanctis- pergeña *La Mandrágora*, claro que con otra levadura. De nuevo aquí, una enorme diferencia: mientras en Italia son los grandes señores de la Iglesia misma los que prohijan el teatro, en España es la Iglesia misma la que le cobija.

Sin embargo, como no podía menos de ser, el Renacimiento se abre paso en la península, la influencia italiana, la de los españoles que se pasean allí como dueños y señores, se hace patente. De todas maneras, entremezclados con los temas de las tragedias al itálico modo, vemos otros, legendarios, de la historia nacional, lo mismo en Virués que en Juan de la Cueva o en Cervantes; de ahí *La tragedia de los siete infantes de Lara, La comedia de la libertad de España por Bernardo de Carpio, La Numancia.* (La influencia de Séneca merecería un capítulo aparte. Tan aparte que no puedo hablar de ella ahora.) En el teatro de esa época -estamos en el siglo XVI- no hay todavía continuidad verdadera en el argumento ni progresión constante del interés; son frecuentes las variaciones de lugar, se procede a saltos, se recurre a personajes nuevos ya mediada o a punto de acabarse la obra. Lo que importa es la idea fundamental o un personaje clave. No cuenta tanto la intriga como el carácter (sea el de un personaje como el del *Infamador* de Juan de la Cueva o el de una ciudad como *Numancia*). Así escribe Andrés Rey de Artieda *Los amantes de Teruel*; Fray Jerónimo Bermúdez sus dos tragedias al hilo de la historia de Inés de Castro; Cervantes sus primeras tragedias. El horror y la monumentalidad tienen allí su sitio: el Gran Guiñol no es de ayer; se ven cortar, *coram populo*, orejas, manos o narices. No llega Cervantes a tanto en la escena famosa de la resurrección del muerto, en la Numancia, tan impresionante de oír y de ver.

Pero quien asegure que la traducción de las tragedias griegas no influyó en el teatro español del siglo XVI

-sean las trasposiciones de Pedro Simón Abril o Fernán Pérez de Oliva- se equivoca; nada recuerda tanto la escena de Marquino y el muerto como la famosísima de *Las Coéforas*: la del llanto e imprecaciones de Electra frente a la tumba de Agamenón. Ahora bien, fue una influencia fugaz, un intento de europeización que duró pocos lustros.

Para esclarecer la historia del teatro español posiblemente el de Cervantes sea el más explícito. Lo mismo por haber escrito la Numancia, la mejor tragedia española, que por derrota a manos de Lope de Vega, que por haber creado con sus *Entremeses* el auténtico teatro de costumbres. Cervantes -lo mismo que los autores antes citados- pertenece al Renacimiento, a su fase más ilustre en España, la de los erasmistas. He aquí que se afianza por el mundo el imperio de la razón, la fuerza del dinero, por los que va a pasar el camino de la civilización a hombros del capitalismo. Pero, por lo que hemos dicho antes de la muy especial formación del pueblo español, la reacción contra la Reforma va a encontrar un terreno muy abonado para cerrar, por siglos, esa trocha. Y lo hará a gusto y vista de todos, si de teatro se trata, por medio de las manos geniales de Lope secundado por una legión de brillantísimos poetas; tanto da nombrar a Moreto, a Alarcón, a Tirso de Molina o a don Pedro Calderón de la Barca.

El teatro cambia por completo de signo; ya no importa el carácter o la leyenda: se impone el interés de la acción, el enredo, el laberinto del divertimiento, lo que

hoy llamamos el suspense.

No fue ajeno a este cambio el poder creciente de la Inquisición que, desde 1525, extiende su jurisdicción a los cristianos y, en 1538, a la muerte del inquisidor Manrique, empieza la persecución del erasmismo. La *comedia* española es producto acabado de la Contrarreforma. Seduce a todos, hasta al propio Cervantes que intentará, sin mayor éxito, imitar a Lope.

(.....)

Cuando la hegemonía española se afirma, cuando ya se tambalea sin que nadie lo note claramente, el teatro español tampoco llega a ser teatro de corte -como lo fue en Italia, como lo será en Francia-, sigue siendo popular, plebeyo, de los corrales. Como espectáculo, Carlos I prefirió otros, no digamos Felipe II: El Escorial es escenario de otros dramas. La enormidad del teatro español -en cuanto a su volumen y calidad- es hijo de la apetencia popular; su interés, muchas veces intercambiable, de la multiplicación impuesta por el afán de novedad; su calidad, del valor lírico de sus autores. Seguimos ignorando miles de obras de esa época. ¿Quién leyó todo Lope? Es fácil dictaminar discutiendo -digamos- a Moreto: -Esta comedia no sirve. Habría que verla. ¿Quién la monta? Nos contentamos, y es mucho decir, con dos docenas. Con menos obras en los estantes, están mucho mejor servidos en la escena franceses e ingleses.

El hecho es que en el teatro medieval -con todo su encanto y encantamiento- no aparecen sino personajes genéricos, típicos, representativos, alegóricos, simbólicos o como se les quiera llamar: la Avaricia, la Muerte, el Campesino, el Viejo, la Lujuria, tan distintos, tan lejos al parecer de los personajes de Lope. Sin embargo, estas figuraciones siguen viviendo en las tablas españolas hasta el siglo XVI que muere en los umbrales del XVII con el Quijote, España, en los brazos amorosos de sus prodigiosos poetas, vuelve a acunarse en la tipificación señalada; (.....)

Dejando aparte unas docenas de obras que están en la memoria de todos, la desconocida balumba de las comedias españolas de 1600 a 1750 (¿cuántas serán?, ¿cien mil?) yacen enterradas bajo palio, ante la salvaguarda fachendosa de una llama muy revivificada en el monumento erigido a la comedia española desconocida. No que sean mejores o peores, pero el interés actual por esta clase de teatro, que muchas veces no tiene más salvación que una escena brillantísima pero intercambiable, es muy pequeño. Quedan, naturalmente, el *Peribáñez, La Estrella de Sevilla, El Alcalde de Zalamea, Fuenteovejuna, El condenado por desconfiado* y las docenas antes descontadas, pero ¿qué es al lado de Shakespeare que no escribió el uno por ciento del número de las obras de Lope? He visto injertar, con éxito, escenas de una comedia de Lope en otra. Es un triste resultado. La razón es sencilla: el buen camino era el señalado por Juan de la Cueva o por Cervantes, el

Cervantes de la *Numancia* y de los *Entremeses.* Pero se topó con la Iglesia, con la facilidad, con la necesidad de darle gusto al vulgo y allá fueron a dar las comedias a manos de los Bances Candamo y otros ingenios de aquella época.

Escenas de El Quijote, aguafuertes del holandés Hendrik-Maerten Krabbé, 1930.

CERVANTES

AUB, Max. «Cervantes», en *Manual de historia de la literatura española.* México, 1966. Reedición: Madrid, Akal, 1974. (pp. 241-260).

a) SU VIDA. Miguel de Cervantes nació en Alcalá de Henares, en 1547, en los primeros días de octubre, ya que fue bautizado el 9. Los primeros documentos conocidos acerca de su familia son de los últimos años del siglo XV, y de Córdoba. El abogado Juan de Cervantes paseó su saber por el centro de la Península, seguramente en busca de lo necesario para vivir; existen rastros del abuelo del escritor en Cuenca, Alcalá, Guadalajara, Plasencia, Baena, Osuna; su hijo, Rodrigo, cirujano, casó en 1540 con Leonor de Cortinas: procrearon siete retoños.

En 1551 Rodrigo se traslada a Valladolid, capital de las Españas. Sus negocios debieron ser precarios ya que fue embargado y perseguido por deudas; huye a Córdoba, donde muere su padre, dejándole algún dinero; más tarde se hallan rastros de su paso en Madrid y en Sevilla. En la primera ciudad Miguel aprende a leer, en la segunda abre los ojos a la vida. (Llama la atención esa trashumancia de los profesionales liberales. Sólo afincan campesinos y artesanos. ¿De qué van huyendo? ¿Qué bus-

can? ¿Cómo, por qué un cirujano no puede hallar seguridad económica?). El teatro nacía en las riberas del Guadalquivir. Ciudad milagrosa, abra de las Indias, puerta abierta de Europa hacia nuevos mitos, en la que se bazuquean realidad e imaginación. (Gracias a Lope de Rueda, a su amistad con Juan de la Cueva, nace en Cervantes su vocación dramática). En la formidable vitalidad sevillana de entonces hay que buscar la razón de ser de los *Entremeses* y de varias *Novelas Ejemplares*. Los descubrimientos geográficos amplían el mundo dando a éste mayor importancia en el alma humana; descubriendo América, el español descubre una parte desconocida de sí. La Reforma -y la Contrarreforma- son, en parte, una respuesta a los viajes de Colón.

La miseria devuelve los Cervantes a Madrid. Una hermana de Miguel entra en religión, otra se hace pagar sus favores por un amigo de su padre. No son amarguras las que faltan al adolescente. En 1569 muere Isabel de Valois. El maestro López de Hoyos está a cargo de los funerales literarios, y entre los epitafios y elogios públicos se encuentran un soneto y otras composiciones de su joven y predilecto discípulo Miguel de Cervantes. Primeras líneas que de él conocemos:

Aquí, el valor de la española tierra...

Era nuncio del Papa, en la corte española, Julio Aquaviva y Aragón. Joven emprendedor, amigo de las letras, no muy del agrado de Felipe II, regresa pronto a

Italia llevando en su séquito al poeta; seguramente el viaje se hizo por Valencia, Tarragona, Barcelona, el sur de Francia. Cervantes pasa por Milán, llega a Roma, donde se convierte en soldado; figura en la 10.ª compañía de los tercios famosos del marqués de Moncada: Palermo, Milán, Florencia, Venecia, Parma, Ferrara. En 1571, bajo el mando de Juan de Austria, las flotas reunidas del Papado, Venecia y España combaten contra los turcos. En Lepanto, Miguel de Cervantes, enfermo de fiebres, no quiere retirarse del puente de su galera «La Marquesa» que ataca la galera capitana de Alejandría; Cervantes recibe dos arcabuzazos, uno en el pecho, otro en la mano izquierda, que queda inutilizada por siempre. Fue transportado al hospital de Mesina. En 1572, de nuevo en el ejército, combate en Navarino, en Túnez y toma parte en el asalto a La Goleta. Permanece en la Italia española hasta 1576; traba natural amistad con escritores. El 20 de septiembre de ese año, con cartas de Juan de Austria y del duque de Sessa para el Rey, embarca de regreso a España en la galera «Sol». Bordeando las costas de Provenza, piratas berberiscos apresan al navío, llevándolo a Argel. Miguel de Cervantes correspondió a un tal Dali-Mami que, leyendo las cartas dirigidas a Felipe II, se figura tener prisionero a persona de gran importancia. Su cautiverio dura cinco años. En sus novelas, en su teatro, existen muchas noticias de los inmundos campos de prisioneros, de los malos tratos que sufre en unión de sus compañeros. Por la fuerza de su ánimo y su abnegación logró evidente ascendiente moral entre ellos. Cuatro ve-

ces intentó evadirse, solo o en compañía. Una de ellas permaneció seis meses escondido en una gruta, con otros quince españoles.

Denunciado, vendido, condenado cuatro veces a muerte y a dos mil bastonazos, se salvó en última instancia por la intervención de personas que se interesaban por él. Durante estos cinco años, que corren de sus veintiséis a sus treinta y un años, se forma el hombre, y el escritor. Vendido en quinientas monedas de oro, ése será el precio que por su libertad pague, el 19 de septiembre de 1480, un padre trinitario cuando iban a embarcarle hacia Constantinopla.

Atracó en Denia el 24 de octubre. Al desembarcar tuvo que defenderse de una falsa y odiosa acusación de un clérigo. Permanece en Valencia hasta el mes de diciembre, en que sale para Madrid, empujado por las deudas y la miseria. En la capital, nadie se acuerda de él. Sabedor de que su hermano está en Portugal, va a reunirse con él después de haber fracasado en pretensiones burocráticas oficiales; en ello nunca tuvo suerte. Viaja por Portugal, le sorprenderla peste en Lisboa, toma parte en la batalla naval de San Miguel, asiste a los últimos sobresaltos de la independencia portuguesa -Lope va en otra galera-. España cubre el mundo. En las orillas del Tajo se le ocurre escribir una novela pastoril, al modo italiano: *La Galatea.*

La corte regresa a Madrid en 1583. Cervantes tiene amores con una actriz casada, les nace una hija. Traba

conocimiento con escritores famosos. Al año siguiente vende su «égloga» al librero Robles por la decorosa cifra de mil trescientos treinta y seis reales; el 18 de septiembre se casa, en Esquivias, con Catalina de Salazar. Nunca fueron felices; no sabemos si Cervantes tuvo en cuenta el dinero de la familia de su mujer -tal vez conversa-, lo cierto es que ningún miembro de ésta asistió al matrimonio y nuestro poeta corre la vida andariega de autor dramático en busca de éxito.

Por entonces parece que hizo representar veinte o treinta comedias, cuya mayor parte ha desaparecido. Su padre muere en 1585, apenado, a lo que se dice, por la vida irregular de su hijo, frecuentador no sólo del mundillo teatral sino de otros menos recomendables, en sus aledaños.

Damos con él, en 1587, en Sevilla, como comisario de la Armada Invencible. Recorre diversas villas andaluzas: Ecija, Espejo, Castro del Río, recogiendo víveres. Oficio que le enfrenta con la Iglesia, que le excomulga; y con los campesinos que normalmente no responden con gusto a sus requisas. Cervantes, buscando reunir cuatro mil arrobas de aceite y avena, va a dar a la cárcel de Sevilla. Logra defenderse, mas renuncia a su puesto, que le producía doce reales diarios.

Supónese que regresa a Madrid en busca de otro destino. En 1590 solicita del Rey, entre otros puestos americanos, «la gobernación de la provincia de Soconus-

co». Otra cosa dispusieron las mercedes y la burocracia, que suelen conllevarse bien.

En 1592 firma un contrato por seis comedias, a cincuenta ducados cada una. Obtiene la triste plaza de recaudador de contribuciones en las provincias de Jaén y Granada. Su madre ha muerto, en Madrid, en 1593. Un portugués, en Granada, le estafa siete mil cuatrocientos reales, mientras gana dos cucharitas de plata en los Juegos Florales de Zaragoza. Era entonces costumbre encarcelar a los funcionarios que tardaban en rendir cuentas; por morosidad en aclarar su gestión en Vélez Málaga, Cervantes pasa otra vez algún tiempo preso. Liquida todos sus bienes y, a duras penas, paga su deuda. En Sevilla, durante los años que siguen, lo más probable es que compre y venda víveres, y viva de otros oscuros y pequeños negocios. Lo cierto es que cayó de nuevo en la cárcel. La leyenda (por qué no la historia) quiere que ahí escriba *Rinconete y Cortadillo* y la primera parte del *Quijote*.

¿Qué hizo los primeros años del siglo XVII? No se sabe a ciencia cierta. En 1603, en Valladolid, gestiona el privilegio de impresión del *Quijote*, que alcanza el año siguiente; en esos meses muere su suegra: Cervantes va a Esquivias para la lectura del testamento, y vende en Toledo los escasos bienes que le tocan. En enero de 1605 aparece la primera parte del *Quijote*, impresa por Juan de la Cuesta, que compró los derechos de propiedad al librero Francisco de Robles.

El pueblo se asimiló inmediatamente el libro de manera prodigiosa. Ese mismo año aparecen seis ediciones -tres clandestinas-. De este éxito no sacó Cervantes ninguna ganancia material. Vivía entonces, con su numerosa familia, en Valladolid, en una casa de vecindad. Si el éxito de su novela le permitió reanudar algunas viejas amistades, la falta de numerario le obligó a seguir haciendo «negocios». El 27 de junio de 1605, delante de la puerta del escritor («un hombre que escribe y hace negocios», se dice en el proceso), un caballero amante de la mujer de un escribano, cae mortalmente herido. Por espíritu de clase y para distraer la opinión, el juez encarcela a Cervantes y a otras diez personas. Algunas semanas más tarde, cuando ya no se habla del crimen, sin explicaciones, Cervantes es puesto en libertad con ciertos apercibimientos ominosos referente a las mujeres de su familia. Seguramente escribió entonces *El Coloquio de los Perros.*

En 1606, la corte pasa a residir a Madrid; probablemente Cervantes la sigue. Sus necesidades llegan a su colmo, a pesar de que su editor le adelante algún dinero. Sus hijos se casan o desaparecen, su yerno le abre proceso por no pagar la dote prometida. En 1609 pretende un puesto de secretario, en Italia, con el conde de Lemos, pero prefieren al hijo de Lupercio Leonardo de Argensola. Mientras trabaja en la segunda parte del *Quijote* aparece, en Tarragona, la de Avellaneda. Resintió amargamente el viejo escritor la ofensa y los insultos allí impresos. Publi-

ca, en un volumen, *Ocho Comedias y ocho Entremeses.* Las Novelas Ejemplares son de 1613, el *Viaje al Parnaso*, de 1614; en 1615 aparece la segunda parte del *Quijote*. Al año siguiente, ya muy enfermo, su médico le recomienda ir a Esquivias. Va y vuelve; acaba *Persiles y Sigismunda*, se hace ilusiones acerca de otras novelas. Cuenta cómo, en el curso del viaje, un estudiante, sabiendo quién era, se le acerca tan rápidamente, para estrecharle la mano, que cae de su montura: última alegría. El 19 de marzo de 1616 escribe su dedicatoria famosa: «Puesto ya el pie en el estribo, con las ansias de la muerte...» Muere cuatro días después, de hidropesía -el mismo día que Shakespeare-, a los sesenta y ocho años y siete meses; fue inhumado en el Convento de las Trinitarias Descalzas. «Murió pobre, ignorado y solitario -dice Gil de Zárate-, silenciosamente fue conducido a su humilde tumba y en la triste fosa común se han perdido sus despojos.» Ninguno de los retratos que se dan por suyos parece fidedigno.

b) SU OBRA. Citados quedan los libros que publicó. Asombra su corto número y su importancia. Dos obras de teatro se publicaron siglos más tarde. Añádanse poemas sueltos, y es todo. Cervantes es el único gran escritor español que no publicó -como sus antecesores: Fray Luis de León, Santa Teresa y Mateo Alemán, o sus seguidores: Lope, Quevedo, Calderón- obras morales o religiosas. Hecho singular que le coloca aparte. Es el único gran escritor auténticamente laico del Siglo de Oro.

Escribió la mejor novela, la mejor tragedia, las mejores novelas cortas, los mejores entremeses que se han producido en español.

El Renacimiento, prodigiosa marea, muere a sus pies. Cervantes es testigo, juez y parte y, sin saberlo, faro.

España, en el colmo de su gloria resquebrajada, está interiormente vertida hacia la ruina; crecen oscuras costras en la aparente formidable coraza del imperio; quien tiene buen oído oye las carcomas. Tuviéronlo muchos, que no era mal escondido; ninguno como Cervantes.

Don Quijote es reflejo del mundo fabuloso que España creó, creándose al mismo tiempo; su locura -su razón de ser-, prueba fehaciente de su fin próximo. Sobre la charnela del Hidalgo gira, en gozne toda su época; brillan en él por última vez los viejos sentires de la baja Edad Media, vivo todavía en España el sol del Renacimiento. Del otro lado están las sombras del amanecer de otro mundo capital. *Don Quijote* empieza a escribirse más o menos el mismo año en el que Giordano Bruno muere en la hoguera; Giordano Bruno, el que integró a Dios en el mundo.

Cervantes dijo de sí, sin hipérbole alguna:

Yo corté con mi ingenio aquel vestido
con que al mundo la hermosa *Galatea*
salió para librarse del olvido.

Soy por quien *La Confusa*, nada fea,
pareció en los teatros admirable,
si esto a su fama es justo se le crea.

Yo, con estilo en parte razonable,
he compuesto comedias que, en su tiempo,
tuvieron de lo grave y de lo afable.

Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo
al pecho melancólico y mohíno,
en cualquiera sazón, en todo tiempo.

Yo he abierto en mis *Novelas* un camino,
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino.

Yo soy aquel que en la invención excede
a muchos, y, al que falta en esta parte,
es fuerza que su fama falta quede.

Desde mis tiernos años, amé el arte
dulce de la agradable poesía,
y en ella procuré siempre agradarte.

Nunca voló la humilde pluma mía
por la región satírica, bajeza
que a infames premios y desgracias guía.

Yo el soneto compuse que así empieza,
por honra principal de mis escritos:
Voto a Dios que me espanta esta grandeza.

Yo he compuesto romances infinitos,
y el de los celos es aquel que estimo,
entre otros, que los tengo por malditos.

Por esto me congojo y me lastimo
de verme solo en pie, sin que se aplique
árbol que me conceda algún arrimo.

Yo estoy, cual decir suelen, puesto a pique
para dar a la estampa al gran *Persiles*
con que mi nombre y obras multiplique.

No hubo, ni hay escritor español que se pueda comparar a Cervantes. Conocemos otros más agudos tal vez, más correctos quizá, más eruditos sin duda, ninguno tan cabal, ninguno tan honesto, ninguno tan bueno en cuantos sentidos tiene la palabra. Ninguno capaz, como él, de multiplicar siempre la hermosura por la bondad.

Tuvo gran lástima del hombre, por serlo honrado y sin honrar como debieran haberlo hecho sus contemporáneos, pero tanta era la fuerza -o la esperanza- que le dio saberse tal, que nunca dudó de la fortuna venidera.

No se rindió en Argel, ni en prisión española, ni le abatió jamás la desventura; siempre tuvo por norte la honra de ser escritor bueno, y si siempre se es, en parte, a imagen de quienes hacemos, Cervantes fue, en mucho, su propio Quijote.

La poesía que definió para el Caballero del Verde Gabán es la poesía: «No ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias, o en comedias alegres o artificiosas...» y no hay otra; aun en un mundo en el que «no me puedo

persuadir que haya hoy la tierra quien favorezca viudas, ampare doncellas, ni honre casadas, ni socorra huérfanos...» Porque la «pluma es la lengua del alma», y el alma de Miguel de Cervantes era, como su pluma, seguramente mejor que ninguna.

Ningún escritor abarcó tanto como él. No se olvida, en índice, la totalidad de su obra, pero sí de hecho. Maravilla darse cuenta de que es autor de libros tan dispares como *La Galatea* y el *Persiles*, el *Quijote* y el *Viaje del Parnaso*, que escribió *El Rufián Dichoso* y el *Licenciado Vidriera*, el *Retablo de las Maravillas* y el *Laberinto de Amor*, *Numancia* y *La Gitanilla*.

Si el día de mañana, por un azar, desapareciera toda la literatura española de los siglos XVI y XVII y sólo quedara su obra, con ella bastaría para reconstruirla. Cervantes es el gran espejo de España, de la España de su tiempo, de la España mayor, con sus luces y sus sombras, sus esperanzas y desesperaciones; espejo vivo que halla en la resignación y en el estoicismo senequista la fuerza suficiente para resistir las injusticias, y sonreír. Si hay algún escritor siempre vivo -divino a lo humano- es Cervantes, los pies bien hincados en la tierra:

> «Quiero decir que los religiosos con toda paz y todo sosiego piden al cielo el bien de la tierra; pero los soldados y caballeros ponemos en ejecución lo que ellos piden, defendiéndola con el valor de nuestros brazos y filos de nuestras espadas, no

das, no debajo de cubierta (como lo hacen los frailes), sino al cielo abierto, puestos por blanco de los insufribles rayos del sol en el verano y los erizados hielos del invierno.»

Miguel de Cervantes no le pide nada a Dios, ni nada le agradece; ni siquiera «puesto ya el pie en el estribo». ¿O es algo más? Ni en la dedicatoria o prólogo, de las comedias, ni en los de la segunda parte del *Quijote*, ni en los famosísimos del *Persiles*, ya en las últimas congojas, va más allá de lo que dicta su condición de hombre: «Ayer me dieron la extremaunción», y añade con la misma sencillez: «Y hoy escribo ésta». «Llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir» -sigue-, para explicar que «si está decretado que la haya de perder, cúmplase la voluntad de los cielos». *Los cielos*, los mismos que Teógenes impreca en las escenas de *La Numancia*, «de justa piedad vacíos».

c) EL POETA. No gustaron sus contemporáneos de la poesía de Cervantes y, sin embargo, está lejos de ser despreciable. Dejando aparte el famosísimo soneto con estrambote *Al túmulo de Felipe II*, hay en sus novelas, en su teatro, buenas muestras de su excelencia. Sus maestros fueron Garcilaso -cuyo rastro se halla en toda su obra- y Fray Luis de León:

a quien yo reverencio, adoro y sigo.

d) EL DRAMATURGO. El teatro siempre es espejo de su público; el espejo de su régimen municipal, de los fueros, marca de una manera decisiva su teatro. Mien-

tras, en el resto de Europa, el feudalismo engendraba, con su muerte, la burguesía; en España los privilegios otorgados a raíz de la repoblación de campos y lugares reconquistados van a ser base de privilegios que harán del trabajo una ocupación deshonrosa. Los hidalgos están a la base del teatro y de la decadencia españoles. La lucha de ciudad y campo, de artesanía y campesinado, de aristocracia y plebe, que caracteriza la formación de las nacionalidades europeas, existe en forma muy desvirtuada en España donde, en cambio, surge esplendoroso el teatro nacional como ocupación apasionante, en Madrid, en Valencia, en Sevilla y no sólo en las ciudades sino en aldeas y villorrios.

(Ya vimos que la formación del campesinado español, debido a la Reconquista, es del todo en todo distinta a la de esa misma clase en el resto de Europa. El feudalismo español tan diferente del francés o del italiano como lo serán, en el siglo XVII, sus teatros.)

No podía Cervantes, siendo quien era, dejar de participar en esta prodigiosa creación. Lo hizo como ninguno, aunque los azares de su mala fortuna hundieran la mayor parte de su obra teatral en el libro. En ese panteón permaneció larguísimos lustros hasta que el buen olfato romántico de los grandes alemanes de principios del siglo pasado lo sacó a luz sin llegar a convencer, corno es bien sabido, a Moratín y los suyos. Sólo poco a poco el teatro de Cervantes ha ido resurgiendo para colocarse en el lugar que le corresponde: si en las comedias de enredo

perdido por Lope, cimero en dejar firme la grandeza de su pueblo. «Más que ninguno de ellos (Rueda, Timoneda, Cueva, Virués, etc.) se levantó el ingenio de Miguel de Cervantes en aquella su ruda *Numancia*, tan épica en medio de su desaliño, y tal, que retrae a la memoria la férrea poesía del viejo Esquilo en *Los Siete Sobre Tebas*» -escribió Menéndez Pelayo-.

El teatro es Cervantes es campo casi inexplorado si se le compara con sus demás obras. Téngase en cuenta que el teatro de Cervantes abarca todos los géneros, en verso y prosa (a lo divino, el *Rufián Dichoso*; a lo caballeresco, el *Gallardo Español*; a lo picaresco, *Pedro de Urdemalas*; a lo real, en muchas de sus partes, el *Trato de Argel*; añádase la maravilla de los *Entremeses*; y *La Numancia*). *La Numancia* es la mejor tragedia española. Nadie dio más en esa tesitura, donde lo difícil no es llegar sino mantenerse. Tras un primer acto de noble exposición, ve crecer el interés en los tres actos siguientes, sin que falte nunca movimiento ni pasiones humanas en los tipos episódicos que no desamparan en ningún momento la escena. Añádase, inmortal, el canto desesperado del sacrificio colectivo en pro de una idea. Podrá faltar una estructura central interna, tal vez sobren personajes episódicos, pero la idea que mueve a Cervantes es la que le da vida. Quiso su autor exponer la grandeza española ante la adversidad y la muerte, y ese empuje es el que moverá la admiración de extraños antes que la de propios. *La Numancia* pertenece claramente al teatro de su época; no se encierra en sus

peripecias, al contrario: la voluntad del autor es visible en todo momento y en muchos de ellos tiene que recurrir a figuras alegóricas para hacerla patente (que las haya introducido por vez primera en el teatro Miguel de Cervantes, tal como asegura, es problema que carece de importancia como no sea para fechar la obra).

Entre las razones que pudieron mover a Cervantes para traer la tragedia de Numancia a la escena -dejando aparte las casualidades, el conocimiento de la *Historia* de Mariana, quizá la formación de una compañía o el cumplimiento de un contrato-, es evidente una transposición Numancia-Argel por las correspondencias que pueden hallarse en la situación de los presos africanos y los sitiados numantinos, ambos rodeados de enemigos y dispuestos a cualquier sacrificio con tal de escapar del cepo. Tal vez hubiese oído Cervantes, refiriéndose a él y a sus compañeros, lo que Escipión escupe al embajador numantino:

Bestias sois, y por tales encerradas,
os tengo donde habéis de ser domadas...

Y cuando de la boca de Caravino salen imprecaciones como:

¡Pérfidos, desleales, fementidos,
crueles, revoltosos y tiranos;
cobardes, codiciosos, malnacidos,
pertinaces, feroces y villanos;
adúlteros, infames, conocidos
por de industriosas mas cobardes manos!

más parecen insultos dirigidos a piratas que no a romanos enemigos, que podían haber merecido otros peores, pero distintos. Lo mismo que, cuando se trata de escapar, de romper el cerco, hay en el afán de los numantinos una pasión que Cervantes siente y no inventa:

Salgamos a morir a la campaña
y no como cobardes en estrecho...

En el teatro de esa época no hay todavía continuidad verdadera del argumento ni progresión constante del interés, son frecuentísimas las variaciones de lugar, procédese a saltos, se recurre a personajes nuevos ya mediada o a punto de acabarse la comedia.

> «En el primer barroco -dice Casalduero- se parte de una idea fundamental, que se traduce en una variedad de acciones, la unidad está fue de la obra ... »

Es ley lo mismo para *Fuenteovejuna* que para *La Vida es Sueño*, para *Guillermo Tell* o *La Muerte de un Viajante*. Si esa idea fundamental de la que habla Casalduero acierta a entrañar el sentir general de un pueblo, damos tal vez, con definición de lo épico. Ahora bien, aun sabiendo lo que hacía, pudo prever Cervantes el alcance del *Quijote* ni de su *Numancia*.

Asegura Cervantes haber sido el primero en reducir los cinco actos de la tragedia a tres. *Numancia* tiene cuatro, paso que parece haber dado antes Juan de la Cueva.

Pertenece N*umancia* a la primera época de la actividad teatral de Cervantes, anterior a la irrupción avasalladora de Lope. Ella y el *Trato de Argel* fueron publicadas por primera vez, por Sancha, en 1784.

«*La Numancia* -dice don Marcelino- está separada de todo lo que le rodea y forma época en la historia del teatro español, anunciando ya el drama nacional, tal como lo concibió Lope de Vega». ¡Qué salto desde que Aribau escribiera del *Trato de Argel* y *La Numancia*: «No analizaremos estas producciones... diremos únicamente que en ellas erró por segunda vez su vocación»!

La Numancia es un canto a la independencia y a la libertad como sólo un español podía escribirla, a finales del siglo XVI. Hay en ella un profundo sentir nacional:

¿Será posible que contino sea
esclava de naciones extranjeras
y que un pequeño tiempo yo no vea
de libertad tendidas sus banderas?

Hay, además, mil rasgos de la vida de su tiempo que la hacen actual en todo momento; cuando Escipión insulta a sus tropas reprochándoles pereza y lascivia, les grita:

Mas en las blancas delicadas manos
y en las teces de rostros tan lustrosos
allá en Bretaña parecéis criados
y de padres flamencos engendrados.

Vivo, todavía, el resentimiento contra los paisanos de Carlos I. De esta misma arenga son estos dos versos:

Cada cual se fabrica su destino;
no tiene allí fortuna alguna parte;

que definen la posición estoico-erasmista de Cervantes.

La otra cima del teatro de Cervantes son sus *Entremeses*, que crean el auténtico teatro de costumbres. Los ocho entremeses pueden, según Casalduero, agruparse de cuatro en cuatro: *El Juez de los Divorcios, El Rufián Viudo, La Elección de los Alcaldes de Daganzo, La Guarda Cuidadosa*, de un lado, donde «la figura está en función del diálogo», y *El Vizcaíno Fingido, El Retablo de las Maravillas, La Cueva de Salamanca, El Viejo Celoso*, donde «la figura está en función de la acción».

De la misma manera que no hay novela comparable al Quijote, no hay entremeses más graciosos, mejor construidos, más humanos, más desengañados que los escritos por Cervantes. Como tampoco puede dejar de señalarse la soberana hermosura de los dos actos últimos de *El Rufián Dichoso.*

e) EL NOVELISTA. A continuación de los Entremeses conviene hablar de las *Novelas Ejemplares* -publicadas en 1613- que vienen a ser para la novela lo que los Entremeses al teatro. De muy distinto valor, de las doce novelitas sobresalen *El Celoso Extremeño, Rinconete y Cortadillo y el Coloquio de los Perros.* Resuelve la primera un

lance de honor conyugal de amable y muy distinta manera que lo harán sus seguidores; las siguientes son cuadros picarescos escritos con «regocijo luminoso, una especie de indulgencia estética» como señala Menéndez Pelayo, que fijan la impar humanidad cervantina. *El Licenciado Vidriera* y *La Gitanilla* justifican la denominación de «nuestro español Boccaccio» que le ofreció Tirso de Molina; y todos le dan la razón al autor cuando asegura «yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana».

Era eso y algo más: la transformación de la realidad en materia artística. Desde este ángulo, la clasificación que suele hacerse en novelas realistas e idealistas, carece de sentido.

> «Es el propio Cervantes -dice del Río- quien nos da el criterio más acertado, cuando hace decir a Ciprión en el *Coloquio* que «dos cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; y otros, en el modo de contarlos». Es decir, en unas novelas lo importante es la acción, las aventuras y peripecias de los personajes; en otras, las descripciones, comentarios y anécdotas. De ahí que Ortega y Gasset haya distinguido en la novela cervantina dos series: obras que cuentan 'casos de amor y de fortuna' y otras que son 'cuadros estáticos'. En unas nos interesan los personajes y sus andanzas; en otras, la visión.» Pero, de hecho, son una misma cosa.

Al idear el *Quijote*, quizá, ¡quién sabe!, no tuvo Cervantes otro propósito que «escribir un libro de pasatiempo», como dice Valera siguiendo al autor. Por otra parte, es difícil saber qué se propone cualquier escritor al empezar una obra y más suponer qué será de ella. El *Quijote* ha ido cambiando de sentido según los tiempos. Nuestro *Quijote*, el de mediados del siglo XX, no es del siglo XVII ni será el del siglo XXII, de la misma manera que no vemos hoy las estatuillas etruscas tal como las hicieron, como serán distintos Goya y Picasso para quienes los vean dentro de mil años. Excelente sería una historia de las variaciones del gusto, de las apreciaciones a través del tiempo, sea del *Quijote*, de Apuleyo, de Quevedo, de Góngora, por no decir de los altibajos sufridos en la almoneda del tiempo por Rafael o Murillo.

Hace dos siglos todavía era *Don Quijote* exclusivamente figura cómica, la que le dio audiencia entre tantos españoles; raíz del desprecio hacia su autor de ciertos literatos que por mejores se tenían. Tuvieron que llegar, digamos, Fieldin o Schlegel, para que la figura del Ingenioso Hidalgo adquiriese otras luces y profundidad. Sin contar que sólo así se comprende que su autor prefiriese otras obras suyas.

Pero dos siglos después había cambiado el mundo, los duques no eran lo que fueron y parte de lo que defendía don Quijote había pasado a ser general ley ansiada y aun a veces escrita. Rousseau defendió un mundo hermano al del Ingenioso Caballero. Don Quijote fue el ade-

lantado de la constitución norteamericana, adalid de muchos postulados morales que enarbolaría la Revolución Francesa. Don Quijote es, a esta luz, un político, defensor de un mundo más justo, reñido con la paz impuesta por los poderosos, fueran quienes fuesen: engendros, dioses, fantasmas o ejército.

Don Quijote es la guerra la guerra justa, basada en la razón y el derecho de los ofendidos; que no hay día sin crueldad de poderosos:

> «No me puedo persuadir que haya hoy en la tierra quien favorezca viudas, ampare doncellas, ni honre casadas, ni socorra huérfanos...»

Don Quijote intenta persuadir, mas si no se aceptan sus condiciones, recurre a la fuerza de su brazo. Su vencimiento, y, por natural consecuencia, el de la noble causa que defiende, dan el tono pesimista, cruel, irónico que forma una de las apariencias inmortales del singular manchego; pero como la idea que encarna es más fuerte, resurge y es carne de imaginación: la esperanza le completa y de ambas saca el Caballero de la Triste Figura su perennal grandeza, por lo menos como le vemos hoy.

Cervantes -o Shakespeare, Pascal o Lutero- nace en la hora precisa y tiene a mano un idioma nuevo, completo, maleable, y un género nuevo, completo, maleable: la novela. La novela moderna es muy distinta del cuento que la precede, la realidad entra a formar el contrapunto del relato. Esta revolución -revelación- sucede en Espa-

ña: no se sabe a ciencia cierta si Cervantes imaginó el *Quijote* como después al *Licenciado Vidriera* -prodigioso cuento- y si, luego, pareciéndole el tema tan excelente decidió que merecía más; o si, de buenas a primeras, en la cárcel donde dicen que se concibió, se le apareció con su complemento indispensable, Sancho. Porque lo que transforma el *Ingenioso Hidalgo* en novela es la aparición del escudero. Sancho da al *Quijote* su tercera dimensión y fundamenta la novela moderna: por primera vez aparece en la novela la perspectiva, el fondo. Lo contado deja de ser mero relato -sencillo o complicado- para adquirir no forma, sino formas; igual que las esculturas dejaron los pórticos y hornacinas de las catedrales para plantarse en el centro de las plazas.

España que fue país rico y poblado a mediados del siglo XVI, está exhausta cincuenta años después. Exportaba lana a toda Europa (siete millones de ovejas pacen a su través en 1556; por entonces cincuenta mil máquinas tejen lana en Toledo y ocho mil en La Mancha; sólo en Sevilla trabajan tres mil telares de seda); el oro del Nuevo Mundo, que hubiese podido hacer de España el país más rico, el más industrial, corre a manos extranjeras para defender los sedicentes derechos de la casa de Austria. Después, no sabiendo ya de dónde sacar numerario, expulsará a sus más hábiles obreros, los moriscos, con tal de confiscar sus bienes. Exangüe, sin dinero, destrozada por guerras extranjeras y el desacuerdo de las nacionalidades interiores que no admiten el poder abso-

luto de reyes extranjeros y menos la pérdida de sus libertades, España, que parece dominar el mundo, cerradas las puertas a cualquier remedio, está desahuciada interiormente. Su régimen municipal, una de sus glorias, se arruina por la compra y la venta de cargos; el pueblo se desinteresa de la vida pública, a lo que ayuda, en lo que puede, la Inquisición.

No queda sino la fachada. El campo está empobrecido, los que pueden prefieren el ejército, irse a Italia, a Flandes, a la Corte o a hacer fortuna en América. De una formidable esperanza queda el seco caparazón, eso sí: prodigioso resonador de una literatura gloriosísima.

Cobrador de impuestos reales, Cervantes tenía a mano las ciudades, los pueblos, los mesones y el campo españoles para medir la realidad con la vara de su genio. Dándose cuenta de ello o no -es otro problema-, Cervantes, en el *Quijote* nos entrega por partes -poniendo, por una vez, el poder en manos de la justicia- un mundo que se deshace, y no pudiendo representar a su héroe ciego, lo pinta loco. Porque don Quijote es España y no arquetipo de españoles. Don Quijote es España luchando por ideales muertos, metida en empresas descabelladas y gloriosas. Lo vemos hoy; Cervantes no pudo intuirlo.

Frente a don Quijote, Sancho. Sancho grosero, lleno de buen sentido, crédulo e incrédulo que ve deshacerse ese mismo mundo sin darse cuenta de que él es el

mundo nuevo que va a reemplazarlo. Sancho es el mundo nuevo y no el Nuevo Mundo, Sancho es la realidad misma, y la realidad -siempre- es ya mañana. «Vos sois -dice el ama a Sancho- y no otro, el que destrae y sonsaca a mi señor, y le lleva por esos andurriales» (2.ª parte, Cap. II)... «parece que los forjaron a los dos en una mesma turquesa -dice el cura- y que las locuras del señor sin las necedades del criado no valían un ardite» (Idem). «La más discreta figura de la comedia es la del bobo» (2.ª parte, Cap. III).

«La más discreta figura de la comedia es la del bobo» -repito-. ¿A qué se refiere Cervantes? ¿O asoma ahí la duplicidad a que se ven obligados los escritores de su época -y la de tantas-?

Sancho no sólo es tan importante como don Quijote sino que, a más, da luz a su amo. Diose cuenta de ello Cervantes y, tras pensar en él como complemento, le otorga la mitad del libro. Desde cierto ángulo, don Quijote es el padre de Sancho: muere para que viva. Sancho es el lazarillo de su amo ciego; le advierte de las realidades más evidentes, que don Quijote niega porque no las ve. No las verá hasta su lecho de muerte. Muerte necesaria para dejar sitio a otra época; ya dijimos que Dios se integra en el mundo a principios del siglo XVII: nace el panteísmo cerrando una era que con San Agustín alcanzó su definidor: «Anatema sobre el hombre que conoce las cosas y desconoce a Dios», dijo el famosísimo obispo.

Don Quijote es un hidalgo manchego, un hidalgo del centro de la península, que sabe muy bien lo que dice y no tiene idea de lo que hace. De esa divergencia nace la risa de quien lo ve y lee. Tras esa burla no hay ninguna «amarga verdad» o, por lo menos, no creo que estuviera jamás en el ánimo bueno de Cervantes hacerla presente. Si hay ridículo en el *Quijote* más bien sería el del barbero, el del cura, el de Sansón Carrasco, nunca el de Sancho, nunca el del caballero porque, ahí sí, en la imaginación la intención salva siempre.

Cervantes, hombre de letras, apasionado por la literatura, metido hasta el cogollo en las pasiones literarias de su época, cuando quiso representar el mundo que le cercaba y reírse de él, no pudo hallar mejor blanco que las novelas de caballerías. Al hablar de don Quijote muchos extranjeros lo hallan «ridículo», «extravagante», les inspira lástima. Nunca fue ésta reacción española. Para nosotros -americanos o españoles- don Quijote tendrá alucinaciones, estará loco, pero no es ridículo; sus reacciones nos parecen -a pesar de todo- adecuadas. Los lectores se ríen de las tonterías que comete, de Sancho que le secunda, pero no de él, no de don Quijote en sí, que en ningún momento se presta a risa, ni inspira lástima sino sorpresa, admiración muy española hacia el hombre que porfía y no se enmienda.

Tampoco los españoles han sido amigos de ver profundidad filosófica en la obra de Cervantes. (¿Por qué había de haberla en el *Quijote* y no en la *Galatea* o en el

Persiles?) Es algo más que filosofía, es la vida misma, ni símbolo ni alegoría, y, menos, metafísica. Es la imaginación, es decir, la vida misma, el hombre mismo, el ser, y Cervantes es el más humano de los escritores.

Si español es don Quijote, en su limitación más lo es Sancho. Cuando Cervantes creó el Ingenioso Hidalgo, éste pudo haber sido engendrado por autor italiano, francés, inglés. No así Sancho Panza. Don Quijote es universal y Sancho Panza nacional. El surgir de las nacionalidades europeas, el auge del nuevo poder de los reyes en detrimento de los nobles, apoyándose aquéllos en la burguesía naciente, hacen de don Quijote y Sancho no sólo figuras representativas sino héroes; héroe Sancho de una clase nacional que sube, héroe don Quijote de otra que empieza a sentir que la tierra se mueve bajo sus pies en toda Europa.

El realismo de Cervantes no depende del protagonista de una obra, ni de la trama desarrollada -sabemos que lo real sucedido parece, a veces, inverosímil- sino del fondo sobre el que se mueven los personajes, del ambiente. Un suceso ordinario que pase en un país inconcebible, con personajes secundarios imaginarios, es una novela fantástica quimérica, un cuento de hadas. El *Quijote* es una novela real porque sucede en un país real, entre personajes reales por hipotético o loco que sea su protagonista, y los *Viajes de Gulliver* son una novela irreal porque suceden, por muy normal que sea Gulliver, en un país ficticio.

En eso consiste la fuerza del realismo de Cervantes: don Quijote es tan real, que nadie duda de la certeza de sus aventuras. El fondo sobre el que se mueve le da tal relieve que aparece, para todo y todos, vivo en cualquier dimensión.

Y así se plantea, de nuevo, el problema de la imaginación, el que da grandeza y vigor a Edipo, a Fedra -en lucha contra la voluntad divina- o al Príncipe Idiota, o a don Quijote, o a Hamlet en lucha contra el poder-. No entra aquí en juego la finalidad, cuentan el hecho, el bulto, el ser, el ser inventado, que se puede palpar con las manos de la imaginación.

De lo pensado a lo hecho, en esa transfiguración realizada a la vista de todos, manoseable para los más, reside la grandeza de la novela española (nacida con *La Celestina*, llevada a cumbre por el *Quijote*). Es la creación. Para hallar héroes de su talla hay que retrotraerse al teatro griego, a la comunicación normal con la divinidad. Después, para las posibilidades humanas, sólo queda caer en menguas.

Es posible que exista una edición de la primera parte del Quijote, de 1604; mientras no aparezca sigue considerándose la primera, la de Madrid, de 1605. Por conocido por todos no traigo aquí el argumento detallado de la novela. La primera parte, con la vuelta al lugar de la Mancha de cuyo nombre el autor no quería acordarse, acaba con un

Forse altri canterà con miglior plettro

la posible tercera salida de don Quijote. Lo hizo, en 1614, un sedicente Alonso Fernández de Avellaneda, en un libro no exento de interés, cuando Cervantes escribía la segunda parte de su novela, en la que influyó.

Cervantes, en el *Persiles* (Madrid, 1617), como Shakespeare en la *Tempestad* (en el fondo autobiografías filosóficas de ambos escritores) vendrá a dar, como dice Jan Kott, refiriéndose más al inglés que al español, el drama de las ilusiones perdidas, el de la amarga sabiduría viva humana acumulada por los años y el de una frágil y obstinada esperanza. Hay en el Persiles referencias a los grandes temas del Renacimiento: la utopía filosófica, los límites del conocimiento humano, la unidad del hombre y del mundo, la doma de la naturaleza, el amenazado orden de los valores. Existe en el Persiles -como en la Tempestad-, según el crítico polaco, un espejo del mundo de la época; los grandes viajes, los continentes recién descubiertos, las islas misteriosas, los sueños del momento: los de un tiempo que ha visto una revolución astronómico, la fundición de los metales, la comunidad de los sabios, de los filósofos, de los artífices; de una época en la que la ciencia fue universal por vez primera, cuando la filosofía descubre la relatividad de los juicios humanos; siglo de las guerras de religión y de la Inquisición, del refinamiento de las Cortes, de las epidemias que asuelan las ciudades, «un mundo en el que la naturaleza y la historia, el poder real y la moral aparecen, por vez primera, despojados de su consideración teológica.»

«La fuente principal de la obra -resume, con claridad, Angel del Río- fue Teágenes y Cariclea, novela griega de Heliodoro (siglo III d. de C.). Siguiendo bastante libremente este y otros modelos, Cervantes cuenta la historia de Persiles, hijo de la reina de Tile o Tule, y de Segismunda, hija de la reina de Frislanda, que fingiéndose hermanos y cambiando sus nombres por los de Periandro y Auristela habían emprendido un viaje a Roma por motivos que a lo largo de casi toda la narración aparecen envueltos en el misterio. Ya separados por el destino, ya juntos, recorren varios países y encuentran innumerables personajes y aventuras hasta que en los últimos capítulos se explica por qué se fingían hermanos y cómo emprendieron su peregrinación por consejo de Eustoquia, madre de Persiles, para evitar que Máximo, su hijo mayor, se casase con Segismunda malogrando así el mutuo amor de los dos jóvenes amantes. Al fin llegan a Roma, la ciudad eterna, donde Maximino, antes de morir, les une en matrimonio y les anuncia que son herederos de los dos reinos. Intercalados en la historia principal van numerosos episodios, anécdotas y relatos de toda índole que muestran cómo hasta sus últimos días conservó Cervantes fresca su incomparable imaginación creativa.» «Los reparos mayores que se han hecho al *Persiles* son el abuso de la imaginación y, aunque parezca paradójico, la extremada perfección del estilo. Es cierto que a

veces el lector se fatiga o se pierde en el laberinto de episodios y digresiones, y, desde luego, la unidad no es tan evidente aquí como en el *Quijote* o las novelas, al punto que, como se ha observado, más que el conjunto de la obra, lo que se destaca son algunos cuadros y temas. Cervantes, con su gran conciencia autocrítica, se adelantó a la mayoría de los reparos de sus censores. «Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo... le gasta todo en una definición de celos», dice al comenzar el libro segundo; y en otro lugar pone, con su acostumbrada ironía, en boca de uno de los personajes el siguiente juicio: «paréceme que con menos palabras y más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida».»

La historia de los trabajos de Persiles y Segismunda tuvo, igual que el *Quijote* y las *Novelas Ejemplares*, un éxito inmediato; se hicieron de la obra numerosas ediciones y fue traducida al francés y al inglés.

En 1600, queman a Giordano Bruno por suponer habitados otros planetas, Shakespeare empieza a escribir *Hamlet*, mientras, sin duda, Cervantes, piensa ya en *Don Quijote*. Se lee en *La Fuerza de la Sangre* -publicada en 1613-:

«la verdadera deshonra está en el pecado y la verdadera honra en la virtud; con el dicho, con el deseo y con la obra se ofende a Dios; y pues tú ni

en dicho ni en pensamiento ni en hecho le has ofendido, tente por honrado, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo.»

Supera así Cervantes el concepto común según el cual la honra o la deshonra dependía de la opinión ajena; ahí radica -entre otras- la diferencia de la obra de Cervantes con la de Lope, Quevedo o Calderón. En Cervantes -y la frase anterior lo prueba- todavía colea el erasmismo. De ahí en adelante, la forma alcanzará una importancia fundamental, la apariencia cubrirá, todavía más, los escondidos sentires. A esta luz Góngora adquiere su sentido. La literatura española entra en un camino propio separándose de las demás europeas.

Nel sen di Don Chisciotte arde un vulcano.
Ma storgli la Visiera è sforzo vano.

Dai sciorla l'Oste se non giunge al segno
Per estinguer la sete usa l'ingegno.

Escenas del El Quijote, aguafuertes de Bartolomeo Pinello Romano, 1833 (con textos en italiano).

INDICE

Presentación
Escritos de Max Aub sobre Cervantes..... 5

Escritos de Max Aub
Actualidad de Cervantes..... 13
Palabras de Max Aub en la presentación del Bu..... 25
El teatro en México..... 31
Algunos Quijotes..... 39
La Numancia de Cervantes..... 49
Vuelta y Vueltas al Quijote..... 71
Lo más del teatro Español en menos que nada..... 99
Cervantes.....111

ACABOSE DE IMPRIMIR
EN SEGORBE EL DÍA
VEITISIETE DE NOVIEMBRE DE 1999
COMMEMORANDO EL 58 ANIVERSARIO
DE LA TRAVESÍA DE MAX AUB
A DJELFA (ARGELIA)
EN LAS BODEGAS DEL SIDI-AICHA

DATE DUE
DATE DE RETOUR

CARR McLEAN

38-296

TRENT UNIVERSITY
0 1164 0449091 8

Universidad de
ALCALÁ

Dirección General
de Archivos, Museos y Bibliotecas
CONSEJERÍA DE CULTURA

Comunidad de Madrid

VI ENCUENTRO DE CASAS-MUSEOS Y FUNDACIONES DE LITERATOS ESPAÑOLES